ANTONIN ARTAUD

EL TEATRO Y SU DOBLE

TRADUCCIÓN DE ENRIQUE ALONSO
Y FRANCISCO ABELENDA



Título original:
Le téâtre et son double

Traducción: Enrique Alonso y Francisco Abelenda

Diseño de la cubierta: Iborra

Primera edición: enero de 1978
Octava reimpresión: octubre de 2001

Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@edhasa.es
http://www.edhasa.es

ISBN: 84-350-1502-5

Impreso por Romanyà/Valls, S.A.
Verdaguer, 1. 08786 Capellades (Barcelona)
sobre papel offset crudo de Leizarán.

Depósito legal: B-42.711-2001

Impreso en España

ÍNDICE

Prefacio: El teatro y la cultura, 9

1. El teatro y la peste, 17

2. La puesta en escena y la metafísica, 37

3. El teatro alquímico, 55

4. Del teatro balinés, 61

5. Teatro oriental y teatro occidental, 79

6. No más obras maestras, 85

7. El teatro y la crueldad, 95

8. El teatro de la crueldad.
Primer manifiesto, 101

9. Cartas sobre la crueldad, 115

10. Cartas sobre el lenguaje, 119

11. El teatro de la crueldad.
Segundo manifiesto, 139

12. Un atletismo afectivo, 147

13. Dos notas, 157

Prefacio

EL TEATRO Y LA CULTURA

Nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura. Y hay un raro paralelismo entre el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza.

Antes de seguir hablando de cultura señalo que el mundo tiene hambre, y no se preocupa por la cultura; y que sólo artificialmente pueden orientarse hacia la cultura pensamientos vueltos nada más que hacia el hambre.

Defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre no me parece tan urgente como extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre.

Tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir; y lo que brota de nuestro propio interior misterioso no debe aparecérsenos siempre como preocupación groseramente digestiva.

Quiero decir que si a todos nos importa comer inmediatamente, mucho más nos importa no malgastar en la sola preocupación de comer inmediatamente nuestra simple fuerza de tener hambre.

Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan.

No faltan ciertamente sistemas de pensamiento; su número y sus contradicciones caracterizan nuestra vieja cultura europea y francesa, pero, ¿dónde se advierte que la vida, nuestra vida, haya sido alguna vez afectada por tales sistemas?

No diré que los sistemas filosóficos deban ser de aplicación directa o inmediata; pero una de dos:

O esos sistemas están en nosotros y nos impregnan de tal modo que vivimos de ellos (¿y qué importan entonces los libros?), o no nos impregnan y entonces no son capaces de hacernos vivir (¿y en ese caso qué importa que desaparezcan?).

Hay que insistir en esta idea de la cultura en acción y que llega a ser en nosotros como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento; y la civilización es la cultura aplicada que rige nuestros actos más sutiles, es espíritu presente en las cosas, y sólo artificialmente podemos separar la civilización de la cultura y emplear dos palabras para designar una única e idéntica acción.

Juzgamos a un civilizado por su conducta, y por lo que él piensa de su propia conducta; pero ya en la palabra civilizado hay confusión; un civilizado culto es para todos un hombre que conoce sistemas, y que piensa por medio de sistemas, de formas, de signos, de representaciones.

Es un monstruo que en vez de identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos.

Si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen.

Y esta facultad es exclusivamente humana. Hasta diré que esta infección de lo humano contamina

ideas que debían haber subsistido como ideas divinas; pues lejos de creer que el hombre ha inventado los sobrenatural, lo divino, pienso que la intervención milenaria del hombre ha concluido por corromper lo divino.

Todas nuestras ideas acerca de la vida deben reformarse en una época en que nada adhiere ya a la vida. Y de esta penosa escisión nace la venganza de las cosas; la poesía que no se encuentra ya en nosotros y que no logramos descubrir otra vez en las cosas resurge, de improviso, por el lado malo de las cosas: nunca se habrán visto tantos crímenes, cuya extravagancia gratuita se explica sólo por nuestra impotencia para poseer la vida.

Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestra que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor.

Pero por mucho que necesitemos de la magia, en el fondo tememos a una vida que pudiera desarrollarse por entero bajo el signo de la verdadera magia.

Así, nuestra arraigada falta de cultura se asombra de ciertas grandiosas anomalías; por ejemplo, que en una isla sin ningún contacto con la civilización actual el simple paso de un navío que sólo lleva gente sana provoque la aparición de enfermedades desconocidas en ella, y que son especialidad de nuestros países: zona, influenza, gripe, reumatismo, sinusitis, polineuritis, etc.

Y asimismo, si creemos que los negros huelen mal, ignoramos que para todo cuanto no sea Europa somos nosotros, los blancos, quienes olemos mal. Y hasta diré que tenemos un olor blanco, así como puede hablarse de un «mal blanco».

Cabe afirmar que, como el hierro enrojecido al blanco, todo lo excesivo es blanco; y para un asiático el color blanco ha llegado a ser la señal de la más extrema descomposición.

Dicho esto, podemos esbozar una idea de la cultura, una idea que es ante todo una protesta.

Protesta contra la limitación insensata que se impone a la idea de la cultura, al reducirla a una especie de inconcebible panteón; lo que motiva una idolatría de la cultura, parecida a la de esas religiones que meten a sus dioses en un panteón.

Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida.

Pueden quemar la biblioteca de Alejandría. Por encima y fuera de los papiros hay fuerzas; nos quitarán por algún tiempo la facultad de encontrar otra vez esas fuerzas, pero no suprimirán su energía. Y conviene que las facilidades demasiado grandes desaparezcan y que las formas caigan en el olvido; la cultura sin espacio ni tiempo, limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa, reaparecerá con energía acrecentada. Y está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida. El viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales, brevemente, todo cuanto sirve para captar, dirigir y derivar fuerzas es para nosotros cosa muerta, de la que no sacamos más que un provecho artístico y estático, un provecho de espectadores y no de actores.

Ahora bien, el totemismo es actor, pues se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verda-

dera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar.

Lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte y el provecho que de ella obtenemos. ¡Arte y cultura no pueden ir de acuerdo, contrariamente al uso que de ellos se hace universalmente!

La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación. Idea perezosa, inútil, y que engendra la muerte a breve plazo. Las múltiples vueltas de la Serpiente de Quetzalcoatl son armoniosas porque expresan el equilibrio y las fluctuaciones de una fuerza dormida; y la intensidad de las formas sólo se da allí para seducir y captar una fuerza que provoca, en música, un acorde desgarrador.

Los dioses que duermen en los museos; el dios del Fuego con su incensario que se parece a un trípode de la inquisición; Tlaloc, uno de los múltiples dioses de las Aguas, en la muralla de granito verde; la Diosa Madre de las Aguas, la Diosa Madre de las Flores; la expresión inmutable y sonora de la Diosa con ropas de jade verde, bajo la cobertura de varias capas de agua; la expresión enajenada y bienaventurada, el rostro crepitante de aromas, con átomos solares que giran alrededor, de la Diosa Madre de las Flores; esa especie de servidumbre obligada de un mundo donde la piedra se anima porque ha sido golpeada de modo adecuado, el mundo de los hombres orgánicamente civilizados, es decir con órganos vitales que salen también de su reposo, ese mundo humano nos penetra, participa en la danza de los dioses, sin mirar hacia atrás y sin volverse, pues podría transformarse, como nosotros, en estériles estatuas de sal.

En México, pues de México se trata, no hay arte, y las cosas sirven. Y el mundo está en perpetua exaltación.

A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone su concepción mágica y violentamente egoísta, es decir interesada. Pues los mexicanos captan el Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas, que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas. Y ahí están los viejos tótems para apresurar la comunicación.

Cuando todo nos impulsa a dormir, y miramos con ojos fijos y conscientes, es difícil despertar y mirar como en sueños, con ojos que no saben ya para qué sirven, con una mirada que se ha vuelto hacia adentro.

Así se abre paso la extraña idea de una acción desinteresada, y más violenta aún porque bordea la tentación del reposo.

Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla; y el arte decae a partir del momento en que el escultor cree liberar una especie de sombra, cuya existencia destruirá su propio reposo.

Al igual que toda cultura mágica expresada por jeroglíficos apropiados, el verdadero teatro tiene también sus sombras; y entre todos los lenguajes y todas las artes es el único cuyas sombras han roto sus propias limitaciones. Y desde el principio pudo decirse que esas sombras no toleraban ninguna limitación.

Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y donde, no importa a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno.

Pero el teatro verdadero, ya que se mueve y utiliza instrumentos vivientes, continúa agitando som-

bras en las que siempre ha tropezado la vida. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto maltrata las formas, detrás de esas formas y por su destrucción recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa.

El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje.

Y la fijación del teatro en un lenguaje: palabras escritas, música, luces, ruidos, indica su ruina a breve plazo, pues la elección de un lenguaje revela cierto gusto por los efectos especiales de ese lenguaje; y el desecamiento del lenguaje acompaña a su desecación.

El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida.

Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria.

Esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad.

Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no

nos contentamos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro.

Por otra parte, cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro fráfil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.

1

EL TEATRO Y LA PESTE

Los archivos de la pequeña ciudad de Cagliari, en Cerdeña, guardan la relación de un hecho histórico y sorprendente.

Una noche de fines de abril o principios de mayo de 1720, alrededor de veinte días antes que el buque *Grand-Saint-Antoine* arribara a Marsella, coincidiendo con la más maravillosa explosión de peste de que haya memoria en la ciudad, Saint-Rémys, virrey de Cerdeña, a quien sus reducidas responsabilidades monárquicas habían sensibilizado quizá al más pernicioso de los virus, tuvo un sueño particularmente penoso: se vio apestado, y vio los estragos de la peste en su estado minúsculo.

Bajo la acción del flagelo las formas sociales se desintegran. El orden se derrumba. El virrey asiste a todos los quebrantamientos de la moral, a todos los desastres psicológicos; oye el murmullo de sus propios humores; sus órganos, desgarrados, estropeados, en una vertiginosa pérdida de materia, se espesan y metamorfosean lentamente en carbón. ¿Es entonces demasiado tarde para conjurar el flagelo? Aun destruido, aun aniquilado y orgánicamente pulverizado, consumido hasta la médula, sabe que en sueños no se muere, que la voluntad opera aun en lo absurdo, aun en la negación de lo posible, aun en esa suerte de transmutación de la mentira donde puede recrearse la verdad.

Despierta. Sabrá mostrarse capaz de alejar esos rumores acerca de la plaga y las miasmas de un virus de Oriente.

Un navío que ha zarpado hace un mes de Beyruth, el *Grand-Saint-Antoine*, solicita permiso para desembarcar en Cagliari. El virrey imparte entonces la orden alocada, una orden que el pueblo y la corte consideran irresponsable, absurda, imbécil y despótica. Despacha en seguida hacia el navío que presume contaminado la barca del piloto y algunos hombres, con orden de que el *Grand-Saint-Antoine* vire inmediatamente y se aleje a toda vela de la ciudad, o será hundido a cañonazos. Guerra contra la peste. El autócrata no perderá el tiempo.

Cabe subrayar, de paso, la fuerza particular con que este sueño influyó en el virrey, y que pese a los sarcasmos de la multitud y al escepticismo de los cortesanos, le permitió perseverar en la ferocidad de sus órdenes, y dejar de lado no sólo el derecho de gentes, sino el más elemental respeto por la vida humana y toda suerte de convenciones nacionales o internacionales que no cuentan en verdad ante la muerte.

Sea como sea, el navío continuó su ruta, llegó a Liorna y entró en la rada de Marsella, donde se le autorizó el desembarco.

Las autoridades del puerto de Marsella no registraron la suerte que corrió aquel cargamento de apestados. Sin embargo, algo se sabe de la tripulación: los que no murieron de peste, se dispersaron por distintas comarcas.

El *Grand-Saint-Antoine* no llevó la peste a Marsella. Ya estaba allí. Y en un período de particular recrudecimiento, aunque se había logrado localizar sus focos.

La peste que había llevado el *Grand-Saint-Antoine* era la peste de Oriente, el virus original,

y con la llegada de este virus y su difusión por la ciudad se inicia la fase particularmente atroz y generalizada de la epidemia.

Esto inspira algunas reflexiones.

Esta peste, que parece reactivar un virus, era capaz por sí sola de ejercer estragos de igual virulencia: de toda la tripulación sólo el capitán no atrapó la peste, y por otra parte no parece que los nuevos apestados hubiesen estado alguna vez en contacto con los otros, que vivían en barrios cerrados. El *Grand-Saint-Antoine*, que pasó muy cerca de Cagliari, en Cerdeña, no dejó allí la peste; pero el virrey recogió en sueños algunas emanaciones, pues no puede negarse que entre la peste y él no se haya establecido una comunicación ponderable, aunque sutil, y es demasiado fácil atribuir la propagación de semejante enfermedad al contagio por simple contacto.

Pero tales relaciones entre Saint-Rémys y la peste, bastante fuertes como para liberarse en imágenes de sueño, no alcanzaron sin embargo a infectarlo con la enfermedad.

De cualquier modo, la ciudad de Cagliari, al saber poco tiempo después que el navío alejado de sus costas por la voluntad despótica del príncipe, príncipe milagrosamente iluminado, había provocado la gran epidemia de Marsella, registró el hecho en sus archivos, donde cualquiera puede encontrarlo hoy.

La peste de 1720 en Marsella nos ha proporcionado las únicas descripciones del flagelo llamadas clínicas.

Pero cabe preguntarse si la peste descrita por los médicos de Marsella era realmente la misma de 1347 en Florencia, que inspiró el *Decamerón*. La historia, los libros sagrados, y entre ellos la

Biblia, y algunos antiguos tratados médicos, describen exteriormente toda clase de pestes, prestando aparentemente menos atención a los síntomas mórbidos que a los efectos desmoralizadores y prodigiosos que causaron en el ánimo de las víctimas. Probablemente tenían razón. Pues la medicina tropezaría con grandes dificultades para establecer una diferencia de fondo entre el virus de que murió Pericles frente a Siracusa (suponiendo que la palabra virus sea algo más que una mera conveniencia verbal) y el que manifiesta su presencia en la peste descrita por Hipócrates, y que según tratados médicos recientes es una especie de falsa peste. De acuerdo con estos mismos tratados sólo sería auténtica la peste de Egipto, nacida en los cementerios que el Nilo descubre al volver a su cauce. La Biblia y Heródoto coinciden en señalar la aparición fulgurante de una peste que diezmó en una noche a los ciento ochenta mil hombres del ejército asirio, salvando así al imperio egipcio. Si el hecho es cierto, el flagelo sería entonces el instrumento directo o la materialización de una fuerza inteligente, íntimamente unida a lo que llamamos fatalidad.

Y esto con o sin el ejército de ratas que asaltó aquella noche a las tropas asirias, y cuyos arneses royó en pocas horas. Puede compararse este hecho con la epidemia que estalló en el año 660 antes de J.C. en la ciudad sagrada de Mekao, en el Japón, en ocasión de un simple cambio de gobierno.

La peste en 1502 en Provenza, que proporcionó a Nostradamus la oportunidad de emplear por vez primera sus poderes curativos, coincidió también en el orden político con esos profundos trastornos (caída o muerte de reyes, desaparición y destrucción de provincias, sismos, fenómenos magnéticos de toda clase, éxodo de judíos) que preceden

o siguen en el orden político o cósmico a los cataclismos y estragos provocados por gentes demasiado estúpidas para prever sus efectos, y no tan perversas como para desearlos realmente.

Cualesquiera sean los errores de los historiadores o los médicos acerca de la peste, creo posible aceptar la idea de una enfermedad que fuese una especie de entidad psíquica y que no dependiera de un virus. Si se analizan minuciosamente todos los casos de contagio que nos proporcionan la historia o las memorias sería difícil aislar un solo ejemplo realmente comprobado de contagio por contacto, y el ejemplo de Boccaccio de unos cerdos que murieron por oler unas sábanas que habían envuelto a unos apestados apenas basta para mostrar una especie de afinidad misteriosa entre el cerdo y la naturaleza de la peste, afinidad que se debiera analizar más a fondo.

Aunque no exista el concepto de una verdadera entidad mórbida, hay formas que el espíritu podría aceptar provisoriamente como características de ciertos fenómenos, y parece que el espíritu pudiera aceptar también una peste descrita de la siguiente manera:

Con anterioridad a cualquier malestar físico o psíquico demasiado notable, el cuerpo aparece cubierto de manchas rojas, que el enfermo advierte de pronto cuando empiezan a ennegrecer. Apenas tiene tiempo para asustarse, y ya le hierve la cabeza, le pesa enormemente, y cae al suelo. Se apodera entonces de él una terrible fatiga, la fatiga de una succión magnética central, de moléculas divididas y arrastradas hacia su anonadamiento. Le parece que los humores enloquecidos, atropellados, en desorden, le atraviesan las carnes. Se le subleva el estómago, y siente como si las entrañas se le fueran a salir por la boca. El pul-

so, que unas veces amengua y es como una sombra de sí mismo, una virtualidad de pulso, otras galopa acompañando a los hervores de la fiebre interior, el torrente extraviado del espíritu. Ese pulso que acompaña los latidos apresurados del corazón, cada vez más intensos, más pesados, más ruinosos; esos ojos enrojecidos, inflamados, vidriosos luego; esa lengua hinchada que jadea, primero blanca, luego roja, más tarde negra, y como carbonizada y hendida, todo proclama una tempestad orgánica sin precedentes. Muy pronto los humores corporales, surcados como la tierra por el rayo, como lava amasada por tormentas subterráneas, buscan una salida. En el centro de las manchas aparecen puntos más ardientes, y a su alrededor la piel se levanta en ampollas, como burbujas de aire bajo la superficie de una lava, y esas burbujas se rodean de círculos, y el círculo exterior, como el anillo de un Saturno incandescente, señala el límite extremo de un bubón.

El cuerpo está surcado por bubones. Pero así como los volcanes tienen sus lugares preferidos en la tierra, los bubones prefieren ciertos sitios del cuerpo humano. Alrededor del ano, en las axilas, en los lugares preciosos donde las glándulas activas cumplen fielmente su función, aparecen los bubones; y el organismo descarga por ellos la podredumbre interior, y a veces la vida. En la mayoría de los casos una conflagración violenta y limitada indica que la vida central no ha perdido su fuerza y que cabe esperar una remisión del mal, y aun una cura. Como el cólera blanco, la peste más terrible es la que no revela sus síntomas.

Una vez abierto, el cadáver del pestífero no muestra lesiones. La vesícula biliar, que filtra los residuos pesados e inertes del organismo, está hinchada, llena de un líquido negro y viscoso, tan den-

so que sugiere una materia nueva. La sangre de las arterias, de las venas, es también negra y viscosa. La carne tiene la dureza de la piedra. En las superficies interiores de la membrana estomacal parecen haberse abierto innumerables fuentes de sangre. Todo indica un desorden fundamental de las secreciones. Pero no hay pérdida ni destrucción de materia, como en la lepra o la sífilis. Los mismos intestinos, donde ocurren los desórdenes más sangrientos, donde las materias alcanzan un grado inaudito de putrefacción y de petrificación, no están afectados orgánicamente. La vesícula biliar, donde el pus endurecido tiene que ser arrancado virtualmente con un cuchillo, un instrumento de obsidiana vítreo y duro, como en ciertos sacrificios humanos, la vesícula biliar, hipertrofiada y quebradiza en algunos sitios, está intacta, sin que le falte en algunos sitios, está intacta, sin que le falte ninguna parte, sin lesión visible, sin pérdida de sustancia.

En ciertos casos, sin embargo, los pulmones y el cerebro afectados ennegrecen y se gangrenan. Los pulmones ablandados, caen en láminas de una desconocida materia negra; el cerebro se funde, se encoge, se deshace en una especie de negro polvo de carbón.

De este hecho cabe inferir dos observaciones importantes: la primera, que en el síndrome de la peste no hay a veces gangrena del cerebro o los pulmones, que el apestado está perdido aunque no se le pudra ningún miembro. Sin subestimar la naturaleza de la peste, podemos decir que el organismo no necesita de la presencia de una gangrena localizada y física para decidirse a morir.

Segunda observación: los únicos órganos que la peste ataca y daña realmente, el cerebro y los pulmones, dependen directamente de la concien-

cia y de la voluntad. Podemos dejar de respirar o de pensar, podemos apresurar la respiración, alterar su ritmo, hacerla consciente o inconsciente, introducir un equilibrio entre los dos modos de respiración: el automático, gobernado por el gran simpático, y el otro, gobernado por los reflejos del cerebro, que hemos hecho otra vez conscientes.

Podemos igualmente apresurar, moderar el pensamiento, darle un ritmo arbitrario. Podemos regular el juego inconsciente del espíritu. No podemos gobernar el hígado que filtra los humores, ni el corazón y las arterias que redistribuyen la sangre, ni intervenir en la digestión, ni detener o precipitar la eliminación de las materias en el intestino. La peste parece pues manifestar su presencia afectando los lugares del cuerpo, los particulares punto físicos donde pueden manifestarse, o están a punto de manifestarse, la voluntad humana, el pensamiento, y la conciencia.

En mil ochocientos ochenta y tantos, un médico francés llamado Yersin, que trabajaba con cadáveres de Indochina, muertos de peste, aisló uno de esos renacuajos de cráneo redondo y cola corta que sólo se descubren con el microscopio, y lo llamó el microbio de la peste. Este microbio, a mi entender, no es más que un elemento material más pequeño, infinitamente más pequeño, que aparece en algún momento del desarrollo del virus, pero que en nada explica la peste. Y me agradaría que ese doctor me dijera por qué todas las grandes pestes, con o sin virus, duran cinco meses, y luego pierden su virulencia; y cómo ese embajador turco que pasó por el Languedoc a fines de 1720 pudo trazar una línea imaginaria que pasaba por Avignon y Toulouse, y unía Niza y Burdeos, y que señalaba los límites del desa-

rrollo geográfico del flagelo. Y los acontecimientos le dieron la razón.

De todo esto surge la fisonomía espiritual de un mal con leyes que no pueden precisarse científicamente y un origen geográfico que sería tonto intentar establecer; pues la peste de Egipto no es la de Oriente, ni ésta la de Hipócrates, que tampoco es la de Siracusa, ni la de Florencia, la Negra, a la que debe la Europa medieval sus cincuenta millones de muertos. Nadie puede decir por qué la peste golpea al cobarde que huye y preserva al vicioso que se satisface en los cadáveres; por qué el apartamiento, la castidad, la soledad son impotentes contra los agravios del flagelo, y por qué determinado grupo de libertinos, aislados en el campo, como Boccaccio con dos compañeros bien provistos y siete mujeres lujuriosas y beatas, puede aguardar en paz los días cálidos en que la peste se retira; y por qué en un castillo próximo, transformado en ciudadela con un cordón de hombres de armas que impide la entrada, la peste convierte a la guarnición y a todos los ocupantes en cadáveres, preservando a los hombres armados, los únicos expuestos al contagio. Quizá explicará asimismo por qué los cordones sanitarios de tropas que Mehmet Alí estableció a fines del siglo pasado en ocasión de un recrudecimiento de la peste egipcia, protegieron eficazmente los conventos, las escuelas, las prisiones y los palacios, y por qué en la Europa del medioevo, en lugares sin ningún contacto con Oriente, brotaron de pronto múltiples focos de una peste con todos los síntomas característicos de la peste oriental.

Con tales rarezas, misterios, contradicciones y síntomas hemos de componer la fisonomía espiritual de un mal que socava el organismo y la vida hasta el desgarramiento y el espasmo, como un

cia y de la voluntad. Podemos dejar de respirar o de pensar, podemos apresurar la respiración, alterar su ritmo, hacerla consciente o inconsciente, introducir un equilibrio entre los dos modos de respiración: el automático, gobernado por el gran simpático, y el otro, gobernado por los reflejos del cerebro, que hemos hecho otra vez conscientes.

Podemos igualmente apresurar, moderar el pensamiento, darle un ritmo arbitrario. Podemos regular el juego inconsciente del espíritu. No podemos gobernar el hígado que filtra los humores, ni el corazón y las arterias que redistribuyen la sangre, ni intervenir en la digestión, ni detener o precipitar la eliminación de las materias en el intestino. La peste parece pues manifestar su presencia afectando los lugares del cuerpo, los particulares punto físicos donde pueden manifestarse, o están a punto de manifestarse, la voluntad humana, el pensamiento, y la conciencia.

En mil ochocientos ochenta y tantos, un médico francés llamado Yersin, que trabajaba con cadáveres de Indochina, muertos de peste, aisló uno de esos renacuajos de cráneo redondo y cola corta que sólo se descubren con el microscopio, y lo llamó el microbio de la peste. Este microbio, a mi entender, no es más que un elemento material más pequeño, infinitamente más pequeño, que aparece en algún momento del desarrollo del virus, pero que en nada explica la peste. Y me agradaría que ese doctor me dijera por qué todas las grandes pestes, con o sin virus, duran cinco meses, y luego pierden su virulencia; y cómo ese embajador turco que pasó por el Languedoc a fines de 1720 pudo trazar una línea imaginaria que pasaba por Avignon y Toulouse, y unía Niza y Burdeos, y que señalaba los límites del desa-

rrollo geográfico del flagelo. Y los acontecimientos le dieron la razón.

De todo esto surge la fisonomía espiritual de un mal con leyes que no pueden precisarse científicamente y un origen geográfico que sería tonto intentar establecer; pues la peste de Egipto no es la de Oriente, ni ésta la de Hipócrates, que tampoco es la de Siracusa, ni la de Florencia, la Negra, a la que debe la Europa medieval sus cincuenta millones de muertos. Nadie puede decir por qué la peste golpea al cobarde que huye y preserva al vicioso que se satisface en los cadáveres; por qué el apartamiento, la castidad, la soledad son impotentes contra los agravios del flagelo, y por qué determinado grupo de libertinos, aislados en el campo, como Boccaccio con dos compañeros bien provistos y siete mujeres lujuriosas y beatas, puede aguardar en paz los días cálidos en que la peste se retira; y por qué en un castillo próximo, transformado en ciudadela con un cordón de hombres de armas que impide la entrada, la peste convierte a la guarnición y a todos los ocupantes en cadáveres, preservando a los hombres armados, los únicos expuestos al contagio. Quizá explicará asimismo por qué los cordones sanitarios de tropas que Mehmet Alí estableció a fines del siglo pasado en ocasión de un recrudecimiento de la peste egipcia, protegieron eficazmente los conventos, las escuelas, las prisiones y los palacios, y por qué en la Europa del medioevo, en lugares sin ningún contacto con Oriente, brotaron de pronto múltiples focos de una peste con todos los síntomas característicos de la peste oriental.

Con tales rarezas, misterios, contradicciones y síntomas hemos de componer la fisonomía espiritual de un mal que socava el organismo y la vida hasta el desgarramiento y el espasmo, como un

dolor que al crecer y ahondarse multiplica sus recursos y vías en todos los niveles de la sensibilidad.

Pero de esta libertad espiritual con que se desarrolla la peste, sin ratas, sin microbios y sin contactos, puede deducirse la acción absoluta y sombría de un espectáculo que intentaré analizar.

Cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban. Nadie cuida los caminos; no hay ejército, ni policía, ni gobiernos municipales; las piras para quemar a los muertos se encienden al azar, con cualquier medio disponible. Todas las familias quieren tener la suya. Luego hay cada vez menos maderas, menos espacio, y menos llamas, y las familias luchan alrededor de las piras, y al fin todos huyen, pues los cadáveres son demasiado numerosos. Ya los muertos obstruyen las calles en pirámides ruinosas, y los animales mordisquean los bordes. El hedor sube en el aire como una llama. El amontonamiento de los muertos bloquea calles enteras. Entonces las casas se abren, y los pestíferos delirantes van aullando por las calles con el peso de visiones espantosas. El mal que fermenta en las vísceras y circula por todo el organismo se libera en explosiones cerebrales. Otros apestados sin bubones, sin delirios, sin dolores, sin erupciones, se miran orgullosamente en los espejos, sintiendo que revientan de salud, y caen muertos con las bacías en la mano, llenos de desprecio por las otras víctimas.

Por los arroyos sangrientos, espesos, nauseabundos (color de agonía y opio) que brotan de los cadáveres, pasan raros personajes vestidos de cera, con narices de una vara de largo y ojos de vidrio, subidos a una especie de zapatos japoneses de tablillas doblemente dispuestas, unas horizonta-

les, en forma de suela, otras verticales, que los aíslan de los humores infectos; y salmodian absurdas letanías que no les impiden caer a su turno en el brasero. Estos médicos ignorantes sólo logran exhibir su temor y su puerilidad.

La hez de la población, aparentemente inmunizada por la furia de la codicia, entra en las casas abiertas y echa mano a riquezas, aunque sabe que no podrá aprovecharlas. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho.

Los sobrevivientes se exasperan, el hijo hasta entonces sumiso y virtuoso mata a su padre; el continente sodomiza a sus allegados. El lujurioso se convierte en puro. El avaro arroja a puñados su oro por las ventanas. El héroe guerrero incendia la ciudad que salvó en otro tiempo arriesgando la vida. El elegante se adorna y va a pasearse por los osarios. Ni la idea de una ausencia de sanciones, ni la de una muerte inminente bastan para motivar actos tan gratuitamente absurdos en gente que no creía que la muerte pudiera terminar nada. ¿Cómo explicar esa oleada de fiebre erótica en los enfermos curados, que en lugar de huir se quedan en la ciudad tratando de arrancar una voluptuosidad criminal a los moribundos o aun a los muertos semiaplastados bajo la pila de cadáveres donde los metió la casualidad?

Pero si se necesita un flagelo poderoso para revelar esta gratuidad frenética, y si ese flagelo se llama la peste, quizá podamos determinar entonces el valor de esa gratuidad en relación con nuestra personalidad total. El estado del apestado, que muere sin destrucción de materias, con todos los estigmas de un mal absoluto y casi abstracto, es idéntico al del actor, penetrado integralmente por sentimientos que no lo benefician ni guardan rela-

ción con su condición verdadera. Todo muestra en el aspecto físico del actor, como en el del apestado, que la vida ha reaccionado hasta el paroxismo; y, sin embargo, nada ha ocurrido.

Entre el apestado que corre gritando en persecución de sus visiones, y el actor que persigue sus sentimientos, entre el hombre que inventa personajes que nunca hubiera imaginado sin la plaga y los crea en medio de un público de cadáveres y delirantes lunáticos, y el poeta que inventa intempestivamente personajes y los entrega a un público igualmente inerte o delirante, hay otras analogías que confirman las únicas verdades que importan aquí, y sitúan la acción del teatro, como la de la peste, en el plano de una verdadera epidemia.

Pero así como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andanadas de una fuerza espiritual que se agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad. Una vez lanzado al furor de su tarea, el actor necesita infinitamente más coraje para resistirse a cometer un crimen que el asesino para completar su acto; y es aquí, en su misma gratuidad, donde la acción de un sentimiento en el teatro aparece como infinitamente más válida que la de un sentimiento realizado.

Comparada con la furia del asesino, que se agota a sí misma, la del actor trágico se mantiene en los límites de un círculo perfecto. La furia del asesino completa un acto, se descarga, y pierde contacto con la fuerza inspiradora, que no lo alimentará más. La del actor ha tomado una forma que se niega a sí misma a medida que se libera, y se disuelve en universalidad.

Si admitimos esta imagen espiritual de la peste, descubriremos en los humores del apestado el aspecto material de un desorden que, en otros planos, equivale a los conflictos, a las luchas, a los cataclismos y a los desastres que encontramos en la vida. Y así como no es imposible que la desesperación impotente y los gritos de un lunático en un asilo lleguen a causar la peste, por una suerte de reversibilidad de sentimientos e imágenes, puede admitirse también que los acontecimientos exteriores, los conflictos políticos, los cataclismos naturales, el orden de la revolución y el desorden de la guerra, al pasar al plano del teatro, se descarguen a sí mismos en la sensibilidad del espectador con toda la fuerza de una epidemia.

San Agustín, en *La ciudad de Dios*, lamenta esta similitud entre la acción de la peste que mata sin destruir órganos, y el teatro, que, sin matar, provoca en el espíritu, no ya de un individuo sino de todo un pueblo, las más misteriosas alteraciones.

«Sabed –dice–, quienes lo ignoráis, que esas representaciones, espectáculos pecaminosos, no fueron establecidos en Roma por los vicios de los hombres, sino por orden de vuestros dioses. Sería más razonable rendir honores divinos a Escipión* que a dioses semejantes; ¡valían por cierto menos que su pontífice!

»Para apaciguar la peste que mataba los cuerpos, vuestros dioses reclamaron que se les honrara con esos espectáculos, y vuestro pontífice, queriendo evitar esa peste que corrompe las almas, prohíbe hasta la construcción del escenario. Si os queda aún una pizca de inteligencia y preferís el

* Escipión Nasica, gran pontífice, que ordenó nivelar los teatros y tapar con tierra sus sótanos.

alma al cuerpo, mirad a quién debéis reverenciar; pues la astucia de los espíritus malignos, previendo que iba a cesar el contagio corporal, aprovechó alegremente la ocasión para introducir un flagelo mucho más peligroso, que no ataca el cuerpo sino las costumbres. En efecto, es tal la ceguera, tal la corrupción que los espectáculos producen en el alma, que aun en estos últimos tiempos gentes que escaparon del saqueo de Roma y se refugiaron en Cartago, y a quienes domina esta pasión funesta, estaban todos los días en el teatro, delirando por los histriones».

Es inútil dar razones precisas de ese delirio contagioso. Tanto valdría investigar por qué motivos el sistema nervioso responde al cabo de cierto tiempo a las vibraciones de la música más sutil, hasta que al fin esas vibraciones lo modifican de modo duradero. Ante todo importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso.

El espíritu cree lo que ve y hace lo que cree: tal es el secreto de la fascinación. Y el texto de san Agustín no niega en ningún momento la realidad de esta fascinación.

Sin embargo, es necesario redescubrir ciertas condiciones para engendrar en el espíritu un espectáculo capaz de fascinarlo: y esto no es simplemente un asunto que concierna al arte.

Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro, como en la peste, algo a la vez victorioso y vengativo. Advertimos claramente que la conflagración espontánea que provoca la peste a su paso no es más que una inmensa liquidación.

Un desastre social tan generalizado, un desorden orgánico tan misterioso, ese desbordamiento

de vicios, ese exorcismo total que acosa al alma y la lleva a sus últimos límites, indican la presencia de un estado que es además una fuerza extrema, y en donde se redescubren todos los poderes de la naturaleza, en el momento en que va a cumplirse algo esencial.

La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. Redescubre la noción de las figuras y de los arquetipos, que operan como golpes de silencio, pausas, intermitencias del corazón, excitaciones de la linfa, imágenes inflamatorias que invaden la mente bruscamente despierta. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados.

Esos símbolos, signos de fuerzas maduras, esclavizadas hasta entonces e inutilizables en la realidad, estallan como increíbles imágenes, que otorgan derechos ciudadanos y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de las sociedades.

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto perma-

neciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil.

Así es como en la *Annabella** de Ford, desde que se alza el telón asistimos totalmente estupefactos al espectáculo de un ser que reivindica insolentemente el incesto, y que emplea todo el vigor de su conciencia y su juventud en proclamar y justificar esa reivindicación.

No vacila un instante, no duda un minuto; y muestra así que poco cuentan las barreras que pudieran oponérsele. Es criminal con heroísmo y heroico con audacia y ostentación. Todo lo empuja por ese camino, y todo inflama su entusiasmo; no reconoce tierra ni cielo, sólo la fuerza de su pasión convulsiva, a la que no deja de responder la pasión también rebelde e igualmente heroica de Annabella.

«Lloro –dice Annabella–, no por remordimientos, sino porque temo no poder saciar mi pasión». Ambos son falsarios, hipócritas, mentirosos en beneficio de esa pasión sobrehumana que las leyes obstaculizan y condenan, pero que ellos pondrán por encima de las leyes.

Venganza por venganza y crimen por crimen. Los vemos amenazados, acosados, perdidos, y ya vamos a compadecerlos como víctimas cuando se revelan dispuestos a devolver al destino amenaza por amenaza y golpe por golpe.

Marchamos con ellos de exceso en exceso y de reivindicación en reivindicación. Annabella es apresada, convicta de adulterio, de incesto; piso-

* La pieza de Ford titulada *Its Pity She's a Whore*. Artaud se refiere a la versión adaptada por Maeterlinck y que se estrenó en el teatro de L'Oeuvre en 1894. *(N. de los T.)*

teada, insultada, arrastrada por los cabellos, y descubrimos estupefactos que en vez de intentar escapar provoca todavía más a su verdugo y canta con una suerte de heroísmo obstinado. Es lo absoluto de la rebelión, es el amor ejemplar y sin tregua, y nosotros, los espectadores, jadeamos de angustia ante la idea de que nada podrá detenerla.

Si deseamos un ejemplo de libertad absoluta en rebelión, la Annabella de Ford nos ofrece ese poético ejemplo, ligado a la imagen del peligro absoluto.

Y cuando creemos haber llegado al paroxismo del horror, de la sangre, de las leyes escarnecidas, de la poesía consagrada a la rebelión, nos vemos obligados a ir todavía más lejos en un vértigo interminable.

Pero al fin, nos decimos, llegará la venganza y la muerte para tanta audacia y un crimen tan irresistible.

Y bien, no. Giovanni, el amante, inspirado por la pasión de un gran poeta, se pondrá por encima de la venganza, por encima del crimen con otro crimen, indescriptible y apasionado; por encima de la amenaza, por encima del horror, con un horror todavía mayor que confunde a la vez a las leyes, la moral y a quienes se atreven a erigirse en justicieros.

Urden astutamente una trampa, un gran banquete; entre los huéspedes se esconderán esbirros y espadachines, listos para precipitarse sobre él a la primera señal. Pero este héroe cansado, perdido, a quien el amor sostiene, no va a permitir que nadie enjuicie ese amor.

Queréis, parece decir, la carne y la sangre de mi amor, y seré yo quien os arroje este amor a la cara, quien os salpique con la sangre de este amor a cuya altura no sois capaces de elevaros.

Y mata a su amante y le arranca el corazón como para comérselo en medio de un banquete donde era él mismo a quien los convidados esperaban quizá devorar.

Y antes de ser ejecutado, mata también a su rival, el marido de su hermana, que osó interponerse entre él y su amor, y lo ultima en un combate final que es como su propio espasmo de agonía.

Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos. Y el ejemplo pasional de Ford, evidentemente, no es sino el símbolo de una tarea superior y absolutamente esencial.

La aterrorizante aparición del Mal que en los misterios de Eleusis ocurría en su forma pura verdaderamente revelada, corresponde a la hora oscura de algunas tragedias antiguas que todo verdadero teatro debe recobrar.

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.

Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún.

Hay en él, como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal. Y los rayos de ese sol extraño iluminan la *Annabella* de Ford, como iluminan todo teatro verdaderamente válido. *Annabella* se parece a la libertad de

la peste cuando, poco a poco, de escalón en escalón, el agonizante infla su personaje, y el sobreviviente se transforma lentamente en un ser enorme y abrumador.

Podemos decir ahora que toda verdadera libertad es oscura, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo, que es también oscura, aunque no sepamos muy bien por qué. Pues hace mucho tiempo que el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de la vida, desaparecieron bajo el barniz sombrío de la libido, que hoy se identifica con todo lo sucio, abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada.

Por eso todos los grandes Mitos son oscuros, y es imposible imaginar, excepto en una atmósfera de matanza, de tortura, de sangre derramada, esas fábulas magníficas que relatan a la multitud la primera división sexual y la primera matanza de esencias que aparecieron en la creación.

El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.

No vemos que la vida, tal como es y tal como la han hecho, ofrezca demasiados motivos de exaltación. Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que, el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos.

Quizá el veneno del teatro, inyectado en el cuerpo social, lo desintegre, como dice san Agustín; pero en todo caso actúa como la peste, un azote vengador, una epidemia redentora donde en tiem-

pos de credulidad se quiso ver la mano de Dios y que es sólo la aplicación de una ley natural: todo gesto se compensa con otro gesto, y toda acción con su reacción.

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema. Asimismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.

Y el problema que ahora se plantea es saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior del teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos.

2

LA PUESTA EN ESCENA Y LA METAFÍSICA

Hay en el Louvre una pintura de un primitivo, no sé si conocido o no, pero que nunca representará un período importante de la historia del arte. Ese primitivo se llama Lucas Van den Leiden, y después de él, en mi opinión; los cuatrocientos o quinientos años de pintura siguientes son insustanciales e inútiles. La tela de que hablo se llama *Las hijas de Lot*, asunto bíblico de moda en aquella época. Por cierto que en la Edad Media no entendían la Biblia como la entendemos ahora, y ese cuadro es un curioso ejemplo de las deducciones místicas que la Biblia puede inspirar. Su patetismo, en todo caso, es visible aun desde lejos; afecta al espíritu con una especie de armonía visual fulminante, es decir, con una intensidad total, que se organiza ante la primera mirada. Aún antes de alcanzar a ver de qué se trata, se presiente ya que ocurre allí algo tremendo, y podríamos decir que la tela conmueve el oído al mismo tiempo que el ojo. Parece que en ella se hubiese concentrado un drama de alta importancia intelectual, como una repentina concentración de nubes que el viento, o una fatalidad mucho más directa, ha reunido para que midan sus truenos.

Y en efecto, el cielo del cuadro es negro y cargado, pero aún antes de poder decir que el drama nació en el cielo, y ocurre en el cielo, la luz pecu-

liar de la tela, la confusión de las formas, la impresión general, todo revela una especie de drama de la naturaleza, y desafío a cualquier artista de las grandes épocas de la pintura a que nos dé uno equivalente.

Una tienda se levanta a orillas del mar; ante ella está sentado Lot, con una armadura y una hermosa barba roja, y mira evolucionar a sus hijas, como si asistiera a un festín de prostitutas.

Y en efecto, esas mujeres se pavonean, unas como madres de familia, otras, como amazonas se peinan y practican armas, como si nunca hubieran tenido otra ocupación que la de encantar a su padre, servirle de juguete o de instrumento. Se nos enfrenta así con el carácter profundamente incestuoso del antiguo tema, que el pintor desarrolla aquí en imágenes apasionadas. Esa profunda sexualidad es prueba de que ha comprendido absolutamente el tema como un hombre moderno, es decir como podríamos comprenderlo nosotros mismos; es prueba de que no se le ha escapado tampoco su carácter de sexualidad profunda pero poética.

A la izquierda del cuadro, y un poco hacia el fondo, se alza a alturas prodigiosas una torre negra, apuntalada en su base por todo un sistema de rocas, de plantas, de caminos serpeantes señalados con mojones, punteados aquí y allá por casas. Y merced a un feliz efecto de perspectiva, uno de esos caminos se desprende en determinado momento del confuso laberinto en que se había internado, y recibe al fin un rayo de esa luz tormentosa que desborda de las nubes y salpica irregularmente la comarca. El mar en el fondo de la isla es extremadamente alto, y además extremadamente calmo, si se tiene en cuenta la madeja de llamas que hierve en un rincón del cielo.

Ocurre a veces que en el chisporroteo de un fuego de aritificio, a través de ese bombardeo nocturno de estrellas, cohetes y bombas solares, se nos revelan de pronto, en una luz alucinatoria, y en relieve contra el cielo de la noche, ciertos elementos del paisaje: árboles, torres, montañas, casas; y su claridad y aparición repentina quedan ligadas definitivamente en nuestro espíritu a la idea de ese sonoro desgarramiento de las sombras. No es posible expresar mejor esta sumisión de los distintos aspectos del paisaje a las llamas que se manifiestan en el cielo sino diciendo que aunque esos aspectos tengan su luz propia, son a pesar de todo como débiles ecos del fuego repentino y celeste, puntos vivos de referencia que han nacido del fuego y han sido colocados en sitios donde pueden ejercer toda su fuerza destructora.

Hay además algo de espantosamente enérgico y perturbador en la manera con que el pintor representa ese fuego, como un elemento aún activo y móvil en una expresión inmovilizada. Poco importa cómo ha alcanzado ese efecto, es real, y basta ver la tela para convencerse.

De cualquier modo ese fuego, del que se desprende innegablemente una impresión de inteligencia y maldad, sirve, por su misma violencia, de contrapeso en el espíritu a la pesada estabilidad material del resto del cuadro.

Entre el mar y el cielo, pero hacia la derecha, y en el mismo plano que la Torre Negra, se adelanta una estrecha lengua de tierra coronada por un monasterio en ruinas.

Esta lengua de tierra, aunque aparentemente muy próxima a la orilla en que se alza la tienda de Lot, limita un golfo inmenso donde parece haberse producido un desastre marítimo sin preceden-

tes. Barcos partidos en dos y que no acaban de hundirse se apoyan en el mar como sobre muletas, esparciendo a su alrededor mástiles y arboladuras arrancadas. Sería difícil explicar cómo es posible que uno o dos navíos despedazados den una impresión de desastre tan completa.

Parece como si el pintor hubiese conocido ciertos secretos de la armonía lineal, y los medios de hacer que esa armonía afecte directamente el cerebro, como un agente físico. En todo caso, esta impresión de inteligencia, presente en la naturaleza exterior, y sobre todo en la manera de representarla, es visible en otros detalles del cuadro: por ejemplo, ese puente que se alza sobre el mar, alto como una casa de ocho pisos, y por el que pasan unos personajes, en fila, como las Ideas por la caverna de Platón.

Sería falso pretender que las ideas que comunica este cuadro son claras. Tienen, en todo caso, una grandeza a la que nos ha desacostumbrado la pintura que es meramente pintura, es decir toda la pintura de varios siglos.

Además, Lot y sus hijas sugieren una idea acerca de la sexualidad y la reproducción, pues Lot parece estar allí para aprovecharse abusivamente de sus hijas, como un zángano.

Ésta es, prácticamente, la única idea social que hay en el cuadro.

Todas las otras ideas son metafísicas. Mucho lamento emplear esta palabra, pero ése es su nombre, y yo aun diría que tienen grandeza poética y eficacia material porque son metafísicas, y que su profundidad espiritual no puede separarse de la armonía formal y exterior del cuadro.

Hay en el cuadro, además, una idea del Devenir, que los distintos detalles del paisaje y la manera en que están pintados –planos que se anonadan o

corresponden– introducen en el espíritu exactamente como podría hacerlo una música.

Y hay otra idea, de Fatalidad, expresada no tanto por la aparición del fuego repentino como por la manera solemne en que todas las formas se organizan o desorganizan debajo de ese fuego, unas como encorvadas bajo un viento de pánico irresistible, otras inmóviles y casi irónicas, todas sometidas a una poderosa armonía intelectual, que parece la exteriorización del espíritu mismo de la naturaleza.

Y hay una idea de Caos, de Maravilla, de Equilibrio; y hasta una o dos acerca de la impotencia de la Palabra, cuya inutilidad parece demostrarnos esta pintura supremamente anárquica y material.

En fin, a mi juicio, esta pintura es lo que debiera ser el teatro si supiese hablar su propio lenguaje.

Y planteo esta cuestión:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y *las exigencias* de esa sonorización?

¿Cómo es posible por otra parte que para el teatro occidental (digo occidental pues felizmente hay otros, como el teatro oriental, que han conservado intacta la idea de teatro, mientras que en Occidente esa idea –como todo lo demás– se ha *prostituido*), ¿cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?

El diálogo crisis –cosa escrita y hablada– no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de his-

toria literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado.

Afirmo que la escena es una lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.

Se me preguntará qué pensamientos son ésos que la palabra no puede expresar y que encontrarían su expresión ideal más que en la palabra en el lenguaje concreto y físico de la escena.

Responderé luego a esa pregunta.

Me parece más urgente determinar qué es ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido que diferenciaría al teatro de la palabra.

Ese lenguaje es todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra. (Sé que también las palabras tienen posibilidades como sonido, modos distintos de ser proyectadas en el espacio, las llamadas *entonaciones*. Y mucho podría decirse asimismo del valor concreto de la entonación en el teatro, de esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie –con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido–, y de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías; pero esta manera

teatral de considerar el lenguaje es ya para el autor dramático un *aspecto* del lenguaje que, especialmente en la actualidad, él no toma en cuenta cuando prepara sus obras. De modo que prosigamos.

Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos. Lo que no le impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones. Y esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.

Para entener mejor lo que quiero decir convendría seguramente dar algunos ejemplos de esa poesía en el espacio, capaz de crear imágenes materiales, equivalentes a las imágenes verbales. Más adelante se encontrarán esos ejemplos.

Esa poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquéllos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena,* como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado.

Cada uno de estos medios tiene su poesía propia, intrínseca, y además una suerte de poesía irónica, que nace de sus posibles combinaciones con los otros medios de expresión; y es fácil advertir las consecuencias de esas combinaciones, con sus reacciones y destrucciones mutuas.

* En la medida en que se revelan capaces de aprovechar las posibilidades físicas inmediatas que les ofrece la escena, y sustituir así las formas rígidas del arte por formas intimidantes y vivas, por las que darán nueva realidad en el teatro al sentido de la antigua magia ceremonial; en la medida en que ceden a lo que podríamos llamar la tentación física de la escena.

Un poco más adelante volveré a hablar de esa poesía que alcanza toda su eficacia sólo cuando es concreta, es decir, sólo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena; sólo cuando un sonido, como en el teatro balinés, equivale a un gesto, y en lugar de servir de decorado, de acompañamiento a un pensamiento, lo moviliza, lo dirige, lo destruye, lo altera definitivamente, etcétera.

Una forma de esta poesía en el espacio –además de las que puede crearse combinando líneas, formas, colores, objetos en estado natural, elementos comunes a todas las artes– es la del lenguaje-signo. Y permítaseme hablar un instante de este otro aspecto del lenguaje teatral puro, que no necesita de la palabra: un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas.

Por pantomima auténtica entiendo la pantomima directa, donde los gestos en vez de representar palabras o frases –como en nuestra pantomima europea, que no tiene más de cincuenta años, y es sólo una deformación de las partes mudas de la comedia italiana– representan ideas, actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza, y todo de un modo efectivo, concreto, es decir evocando constantemente objetos o detalles naturales, como ese lenguaje oriental que representa la noche por un árbol donde un pájaro que ya ha cerrado un ojo empieza a cerrar el otro. Y los innumerables símbolos de las Escrituras (como el ojo de la aguja por donde no puede pasar el camello) podrían representar cualquier idea abstracta o actitud del espíritu.

Es evidente que tales signos son verdaderos jeroglíficos, donde el hombre, en tanto contribuye a formarlos, es sólo una forma como las otras, a la

que él da sin embargo, por su doble naturaleza, un prestigio singular.

Ese lenguaje, que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual), nos ayuda a entender lo que podría ser para el teatro una poesía en el espacio independiente del lenguaje hablado.

Cualquiera sea la forma de este lenguaje y su poesía, he notado que en nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos ademanes, esas entonaciones objetivas, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen fuera del texto son para todo el mundo la parte inferior del teatro; se los llama «oficio» negligentemente, y se los confunde con lo que se entiende por puesta en escena o «realización», y hasta podemos considerarnos afortunados cuando la expresión «puesta en escena» no se emplea para designar esa suntuosidad artística y exterior que corresponde exclusivamente a los trajes, a las luces, y al decorado.

Y oponiéndome a este punto de vista, que me parece enteramente occidental, o mejor latino, es decir limitado, diré que en tanto ese lenguaje nazca de la escena, en tanto derive su eficacia de una creación espontánea en escena, en tanto luche directamente con la escena sin pasar por las palabras (y por qué no habríamos de imaginar una pieza compuesta directamente en escena, realizada en escena), la puesta en escena es entonces teatro mucho más que la pieza escrita y hablada. Se me pedirá sin duda que precise lo que hay de latino en ese punto de vista opuesto al mío. Latina es la necesidad de emplear palabras para expresar ideas claras. Para mí las ideas claras, en

el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas.

La idea de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras.

En todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral– es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir occidental.

Sé muy bien, por otra parte, que el lenguaje de los gestos y actitudes, y la danza y la música son menos capaces que el lenguaje verbal de analizar un carácter, mostrar los pensamientos de un hombre, expresar estados de conciencia claros y precisos; pero, ¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?

Alguien diría que si se acepta nuestra visión del teatro, nada importaría en la vida sino saber si fornicaremos bien, si haremos la guerra o seremos bastante cobardes para preferir la paz, cómo nos acomodaremos a nuestras pequeñas angustias morales, y si haremos conscientes nuestros «complejos» (empleando el lenguaje de los expertos) o si en verdad esos complejos terminarán con nosotros. Es raro por otra parte que la discusión se eleve a un plano social, o que se cuestione nuestro sistema social y moral. Nuestro teatro no llega nunca a preguntarse si este sistema moral y social no será tal vez inicuo.

Pues bien, yo digo que el actual estado social es inicuo y debe ser destruido. Si este hecho atañe al teatro, también atañe mucho más a la metralla. Nuestro teatro no es ni siquiera capaz de plantear el problema con la eficacia y el ardor que serían necesarios, pero aunque se planteara ese problema estaría aún muy lejos de su meta, que es para mí más secreta y más alta.

Todas las preocupaciones arriba enumeradas hieden increíblemente a hombre, un hombre provisorio y material, hasta diría un *hombre-carroña*. A mí esas preocupaciones me disgustan, me repugnan sobremanera, como todo el teatro contemporáneo, tan humano como antipoético, y en el que me parece sentir, exceptuadas tres o cuatro piezas, el hedor de la decadencia y el pus.

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa. Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa: es decir, con el peligro.

Porque ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa.

Porque ha roto con el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía.

Es necesario admitir que en la destinación de un objeto, en el significado o en el empleo de una forma natural, todo es convención.

Así como la naturaleza dio a un árbol la forma de un árbol, hubiera podido darle perfectamente la forma de un animal o de una colina, y ante el animal o la colina hubiéramos pensado *árbol*, invirtiéndose así todo un orden.

Se presume que una hermosa mujer tiene una voz armoniosa; si desde que el mundo es mundo

las mujeres hermosas nos hubieran llamado con trompetazos y nos hubieran saludado con bramidos, hubiésemos asociado para siempre la idea de bramido a la idea de mujer hermosa, y una parte de nuestra visión interna del mundo se hubiera transformado así radicalmente.

Se comprende entonces que la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Es anárquica también en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos.

No daré otros ejemplos. Podría multiplicarlos hasta el infinito, y no sólo con ejemplos humorísticos como los que acabo de utilizar.

Teatralmente, esas inversiones de formas, esos desplazamientos de significado podrían llegar a ser el elemento esencial de esta poesía humorística en el espacio que es dominio exclusivo de la puesta en escena.

En un film de los hermanos Marx un hombre cree que va a abrazar a una mujer, y abraza en cambio a una vaca, que lanza un mugido. Y por un concurso de circunstancias que sería muy largo enumerar, ese mugido, en ese momento, adquiere una dignidad intelectual semejante a la de cualquier grito de mujer.

Una situación parecida, posible en el cine, no es menos posible en el teatro (bastaría muy poco), por ejemplo, reemplazar a la vaca por un maniquí animado, una especie de monstruo parlante o de hombre disfrazado de animal, para redescubrir el secreto de una poesía objetiva basada en el humor que el teatro cedió al music-hall y que el cine adoptó más tarde.

Hablé hace un momento de peligro. El mejor modo, me parece, de mostrar en escena esta idea

de peligro es recurrir a lo imprevisto no en las situaciones sino en las cosas, la transición intempestiva, brusca, de una imagen pensada a una imagen verdadera; por ejemplo: un hombre blasfema y ve materializarse ante él la imagen de su blasfemia (a condición, sin embargo, agregaré, de que esa imagen no sea enteramente gratuita, que dé nacimiento a su vez a otras imágenes en la misma vena espiritual, etcétera).

Otro ejemplo: la aparición repentina de un ser fabricado, de trapo y madera, inventado enteramente, que no correspondiese a nada, y sin embargo perturbador por naturaleza, capaz de devolver a la escena un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que es raíz de todo el teatro antiguo.

Los balineses con su dragón imaginario, y todos los orientales, no han perdido el sentido de este miedo misterioso, en el que reconocen uno de los elementos más conmovedores del teatro (y en verdad el elemento esencial) cuando se lo sitúa en su verdadero nivel.

La verdadera poesía es metafísica, quiéraselo o no, y yo aun diría que su valor depende de su alcance metafísico, de su grado de eficacia metafísica.

Por segunda o tercera vez invoco aquí a la metafísica. Hablaba hace un momento, a propósito de psicología, de ideas muertas, y entiendo que muchos querrían decirme que si hay en el mundo una idea inhumana, una idea ineficaz y muerta, inexpresiva, es precisamente la idea de metafísica.

Esto se debe, como dice René Guénon, «a nuestra manera puramente occidental, a nuestra manera antipoética y truncada de considerar los principios (independientemente del estado espiritual energético y masivo que les corresponde)».

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*.

Retomaré pronto este punto. Volvamos por ahora al teatro conocido.

Hace pocos días asistí a una discusión sobre teatro. Vi a una especie de serpientes humanas, llamadas también autores dramáticos, que explicaban cómo meterle una pieza a un director, y se parecían a esos personajes históricos que echaban veneno en la oreja de sus rivales. Se trataba, creo, de determinar la orientación futura del teatro, y, en otros términos, de su destino.

Nadie determinó nada, y en ningún momento se discutió el verdadero destino del teatro, es decir, aquello que por definición y esencia el teatro está destinado a representar, ni los medios de que dispone para realizar ese destino. En cambio el teatro se me apareció como una especie de mundo helado, con artistas endurecidos en actitudes que nunca les servirían otra vez, con quebradizas entonaciones que ya caían en pedazos, con músicas reducidas a una especie de aritmética, de cifras cada vez más borrosas; como luminosas explosiones, también congeladas, y que eran unas vagas huellas de movimiento, y alrededor, un parpadeo extraordinario: hombres vestidos de negro que se disputan unos recibos en el umbral de una taquilla calentada al rojo. Como si el mecanismo teatral hubiese quedado reducido a todo su exte-

rior; y porque ha sido reducido a lo exterior, y porque el teatro ha sido reducido a cuanto no es teatro, la gente de gusto no soporta el hedor de su atmósfera.

Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento.

Ahora bien, deducir las consecuencias poéticas extremas de los medios de realización es hacer metafísica con ellos, y creo que nadie objetará esta manera de considerar la cuestión.

Y hacer metafísica con el lenguaje, los gestos, las actitudes, el decorado, la música, desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento.

Dar ejemplos objetivos de esta poesía que sigue a las diversas maneras en que un gesto, una sonoridad, una entonación, se apoyan con mayor o menos insistencia en tal o cual segmento del espacio, en tal o cual momento, me parece tan difícil como comunicar con palabras el sentimiento de la cualidad particular de un sonido, o el grado y la cualidad de un dolor físico; depende de la realización y sólo puede determinarse en escena.

Tendría ahora que pasar revista a todos los medios de expresión del teatro, o la puesta en escena, que en el sistema que acabo de exponer se confunden con él. Esto me llevaría demasiado lejos, y sólo daré uno o dos ejemplos.

Ante todo, el lenguaje hablado.

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa

comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*.

Todo, en esa manera poética y activa de considerar la expresión en escena, nos lleva a abandonar el significado humano, actual y psicológico del teatro, y reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente.

Si, por otra parte, basta con pronunciar las palabras *religioso* y *místico* para que lo confundan a uno con un sacristán, o con un bonzo budista profundamente superficial e iletrado, que sólo sirve para hacer girar las ruedas de las oraciones, esto demuestra simplemente que somos incapaces de sacar de una palabra todas sus consecuencias, y que nada sabemos del espíritu de síntesis y de analogía.

Es probable que en el momento actual hayamos perdido todo contacto con el teatro verdadero, pues lo limitamos a ese dominio que está al alcance del pensamiento cotidiano, el dominio conocido o desconocido de la conciencia; y si nos dirigimos teatralmente a lo inconsciente es sólo para arrancarle lo que haya podido acumular (u ocultar) de experiencia accesible y cotidiana.

Por otra parte se dice que la eficacia física con que el teatro oriental afecta al espíritu, y el poder con que las imágenes directas revelan la acción

en algunas obras del teatro balinés tienen su origen en tradiciones milenarias, que han preservado el secreto de usar los gestos, las entonaciones, la armonía, en relación con los sentidos y en todos los niveles posibles; esto no condena al teatro oriental, nos condena a nosotros, y con nosotros a este estado de cosas en que vivimos, y que es necesario destruir, destruir con aplicación y maldad, en todos los planos y en todos los puntos en que se opone al libre ejercicio del pensamiento.

3

EL TEATRO ALQUÍMICO

Hay entre el principio del teatro y el de la alquimia una misteriosa identidad de esencia. Pues el teatro, como la alquimia, considerado en su origen y subterráneamente, se apoya en ciertos fundamentos que son comunes a todas las artes, y que en el dominio espiritual imaginario aspiran a una eficacia análoga a la del proceso que en el dominio físico permite obtener *realmente* oro. Pero entre el teatro y la alquimia hay asimismo otra semejanza más elevada y que metafísicamente apunta mucho más lejos. Pues tanto la alquimia como el teatro son artes virtuales, por así decirlo, que no llevan en sí mismas ni sus fines ni su realidad.

Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras.

Ahora bien, esta realidad no es humana, sino inhumana, y ha de reconocerse que el hombre, con sus costumbres y su carácter, cuenta en ella muy poco. Y apenas si él podría retener ahí su

cabeza absolutamente denudada, orgánica y maleable, con materia formal apenas suficiente para que los principios puedan ejercer en ella sus efectos de manera acabada y sensible.

Hay que subrayar, por otra parte, antes de proseguir, la curiosa afición al vocabulario teatral que muestran todos los libros de alquimia, como si sus autores hubiesen advertido desde un principio cuánto hay de *representativo*, es decir, de teatral, en toda la serie de símbolos de que se sirve la Gran Obra para realizarse espiritualmente, mientras espera poder realizarse real y materialmente, como también en las digresiones y errores del espíritu mal informado, en medio de estas operaciones y en la secuencia casi «dialéctica» de todas las aberraciones, fantasmas, espejismos, y alucinaciones con que no pueden dejar de tropezar quienes intentan tales operaciones *con medios puramente humanos*.

Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo. Y esa perpetua alusión a los materiales y al principio del teatro que se encuentra en casi todos los libros alquímicos debe ser entendida como la expresión de una identidad (que fue en los alquimistas extremadamente consciente) entre el plano en que evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y en general toda la *realidad virtual* del teatro, y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia.

Tales símbolos, que indican lo que podríamos llamar estados filosóficos de la materia, orientan ya el espíritu hacia esa purificación ardiente, esa unificación y esa demacración (en un sentido horriblemente simplificado y puro) de las moléculas naturales; hacia esa operación que per-

mite, en un despojamiento progresivo, repensar y reconstituir los sólidos siguiendo esa línea espiritual de equilibrio donde al fin se convierten otra vez en oro. No se advierte hasta qué punto el simbolismo material que designa esa operación misteriosa corresponde en el espíritu a un simbolismo paralelo, a una actividad de ideas y apariencias donde todo cuanto en el teatro es teatral se designa y puede distinguirse filosóficamente.

Me explicaré. Y quizá se haya advertido ya, por otra parte, que el tipo de teatro a que aludimos no tiene relación con esa especie de teatro social o de actualidad, que cambia con las épocas, y donde las ideas que animaban originariamente el teatro no son más que caricaturas de gestos, que nadie reconoce, tanto han cambiado de sentido. Las ideas del teatro arquetípico y primitivo han tenido el mismo destino que las palabras, que ya no despiertan imágenes, y que en vez de ser un medio de expresión no sólo un callejón sin salida y un cementerio del espíritu.

Quizá nos pregunten ahora qué entendemos por teatro arquetípico y primitivo. Y así llegaremos a la entraña misma del problema.

Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes y la razón de ser (o la necesidad primordial) del teatro, encontraremos metafísicamente la materialización o mejor la exteriorización de una especie de drama esencial, y en él, de una manera a la vez múltiple y única, los principios esenciales de todo drama, *orientados ya y divididos*, no tanto como para perder su carácter de principios, pero sí lo suficiente como para contener de manera esencial y activa, es decir plena de resonancias, infinitas perspectivas de conflicto. Analizar filosóficamente un drama semejante es imposible y sólo poéticamente, y sirviéndonos

de cuanto pueda haber de comunicativo y magnético en los principios de todas las artes, es posible evocar, por medio de formas, sonidos, músicas y volúmenes, dejando de lado todas las similitudes naturales de las imágenes y de las semejanzas, no ya las direcciones primordiales del espíritu, a las que nuestro excesivo intelectualismo lógico reduciría a inútiles esquemas, sino estados de una agudeza tan intensa y absoluta que más allá de los temblores de la música y la forma se sienten las amenazas subterráneas de un caos tan decisivo como peligroso.

Y ese drama esencial, lo advertimos claramente, existe, y está hecho a imagen de algo más sutil que la Creación misma, que ha de representarse como el resultado de una única voluntad; y sin conflicto.

Es necesario creer que el drama esencial, la raíz de todos los grandes misterios, está unido al segundo tiempo de la Creación, el de la dificultad y el Doble, el de la materia y la materialización de la idea.

Parece en verdad que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama, y que el verdadero teatro, como la poesía, pero por otros medios, nace de una anarquía organizada, luego de luchas filosóficas que son el aspecto apasionante de estas unificaciones primitivas.

Ahora bien, estos conflictos que el cosmos en ebullición nos ofrece de un modo filosóficamente distorsionado e impuro, la alquimia nos lo propone como intelectualidad rigurosa, pues nos permite alcanzar una vez más lo sublime, *pero con drama*, tras un desmenuzamiento minucioso y exacerbado de toda forma insuficientemente afinada, insuficientemente madura, ya que de acuerdo con el principio mismo de la alquimia el espíritu

no puede tomar impulso sin haber pasado por todos los filtros y fundamentos de la materia existente, y haber repetido esta tarea en los limbos incandescentes del porvenir. Diríase que para alcanzar el oro material, el espíritu ha debido probar primero que era merecedor del otro oro, que sólo ha obtenido, que sólo ha alcanzado cediendo a él, aceptándolo como un segundo símbolo de la caída que debió experimentar para redescubrir luego en una forma sólida y opaca la expresión de la luz misma, de la rareza, de la irreductibilidad.

La operación teatral de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima recurriendo a una especie de redestilación esencial, desbordante de consecuencias y sobrecargado de espiritualidad, evoca finalmente en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, a la que nada sigue, y que podría concebirse como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo: la parte orgánica de una indescriptible vibración.

Los misterios órficos que subyugaban a Platón tenían sin duda en el plano moral y psicológico algo de este aspecto trascendente y definitivo del teatro alquímico, y con elementos de una extraordinaria densidad psicológica evocaban en sentido inverso los símbolos de la alquimia, que proporcionan el medio espiritual de decantar y transfundir la materia, evocaban la transfusión ardiente y decisiva de la materia por el espíritu.

Se nos dice que los Misterios de Eleusis se limitaban a poner en escena un cierto número de verdades morales. Yo creo que esos misterios ponían en escena proyecciones y precipitaciones de conflictos, luchas indescriptibles de principios, en esa perspectiva vertiginosa y resbaladiza donde toda verdad se pierde, mientras realiza la fusión

inextricable y única de lo abstracto y lo concreto; y creo que por medio de músicas de instrumentos, notas, combinaciones de colores y formas, de las que no conservamos ninguna noción, lograban colmar esa notalgia de la pura belleza, que Platón pudo encontrar por lo menos una vez en este mundo, en su realización completa, sonora, fluente y desnuda; y resolver, por otra parte, mediante conjunciones inimaginables y extrañas para nuestras mentes de hombres todavía despiertos, resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado.

4

DEL TEATRO BALINÉS

El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima –y en algo del teatro, tal como aquí lo entendemos– restituye el teatro mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor.

Es especialmente notable que la primera de las breves piezas que componen este espectáculo, y que nos muestra los reproches de un padre a su hija, que se burla de las tradiciones, se inicie con una entrada de fantasmas; o, si se quiere, que los personajes –hombres y mujeres– que interpretarán un tema dramático, pero familiar, se nos aparezcan primero en su estado espectral, y los veamos en una perspectiva alucinatoria, propia de todo el personaje de teatro, antes que las situaciones de esta especie de *sketch* simbólico comiencen a desarrollarse. Por otra parte, las situaciones no son aquí sino un pretexto. El drama no se desarrolla entre sentimientos, sino entre estados espirituales, osificados y reducidos a gestos, esquemas. En suma, los balineses realizan, con el rigor más extremado, la idea del teatro puro, donde todo, concepción y realización, vale y cobra existencia sólo por su grado de objetivación *en escena*. Demuestran victoriosamente la preponderan-

cia absoluta del director, cuyo poder de creación *elimina las palabras*. Los temas son vagos, abstractos, extremadamente generales. Sólo les dan vida la fertilidad y complejidad de todos los artificios escénicos, que se imponen a nuestro espíritu como la idea de una metafísica derivada de una utilización nueva del gesto y de la voz.

Y en todos esos gestos, en esas actitudes angulosas y bruscamente abandonadas, en esas modulaciones sincopadas del fondo de la garganta, en esas frases musicales que se interrumpen de pronto, en esos vuelos de élitros, en esos rumores de follaje, en esos sonidos de cajas huecas, en esos chirridos de autómatas, en esas danzas de maniquíes animados hay algo realmente curioso: por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras. Estos actores, con sus ropajes geométricos, parecen jeroglíficos animados. Y no sólo la forma de sus ropas (que desplazando el eje de la talla humana crea junto a las vestimentas de esos guerreros en estado de trance y perpetua guerra una suerte de vestimentas simbólicas, de ropajes segundos) inspira una idea intelectual, o simplemente se relaciona por los entrecruzamientos de sus líneas con los entrecruzamientos de las perspectivas del espacio. No, tales signos espirituales tienen un sentido preciso, que sólo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil. Y para los aficionados al realismo a toda costa, que pudieran fatigarse con esas perpetuas alusiones a las actitudes secretas e inaccesibles del pensamiento, ahí está

el juego eminentemente realista del doble, que se espanta de las apariencias del más allá. Esos temblores, esos chillidos pueriles, ese talón que golpea el suelo cadenciosamente, con el automatismo propio del inconsciente liberado, ese doble que en un determinado momento se oculta tras su propia realidad: he ahí una descripción del temor válida para todas las latitudes, y que demuestra que tanto en lo humano como en lo inhumano los orientales pueden aventajarnos en cuanto a realidad.

Los balineses, que cuentan con gestos y mímicas para todas las circunstancias de la vida, nos restituyen el mérito superior de las convenciones teatrales, la eficacia y el valor extremadamente emotivo de cierto número de convenciones perfectamente aprendidas y sobre todo magistralmente aplicadas. Una de las razones de nuestro placer ante este espectáculo sin fallas reside justamente en el uso que hacen los actores en un instante determinado de una precisa cantidad de gestos específicos, de mímicas bien ensayadas, y principalmente en el tono espiritual dominante, en el estudio profundo y sutil que ha presidido la elaboración de estos juegos de expresiones, estos signos eficaces que no parecen haber perdido su poder luego de muchos milenios. Ese movimiento mecánico de los ojos, esos fruncimientos de labios, esos espasmos musculares, de efectos metódicamente calculados y que impiden recurrir a la improvisación espontánea, esas cabezas que se mueven horizontalmente y que parecen rodar de un hombro a otro como sobre rieles, todo responde a necesidades psicológicas inmediatas, y además a una suerte de arquitectura espiritual, formada por gestos y mímicas, pero también por el poder evocador de un sistema, por la cualidad

musical de un movimiento físico, por el acorde paralelo y admirablemente fundido de un tono. Es posible que esto desagrade a nuestra concepción europea de la libertad escénica y la inspiración espontánea; pero no se diga que esta matemática engendra sequedad ni uniformidad. Lo maravilloso es que este espectáculo, dirigido con una minuciosidad y una conciencia enloquecedoras, dé una impresión de riqueza, de fantasía, de generosa prodigalidad. Y las más imperiosas correspondencias unen perpetuamente la vista y el oído, el intelecto y la sensibilidad, el gesto de un personaje y la evocación del movimiento de una planta en el grito de un instrumento. Los suspiros de un instrumento de viento prolongan las vibraciones de las cuerdas vocales con una impresión tal de identidad que no sabemos si la voz misma se prolonga o la identidad ha absorbido la voz desde el principio. Una armonía de articulaciones, el ángulo musical del brazo con el antebrazo, un pie que cae, una rodilla que se dobla, dedos que parecen separarse de la mano, todo es como un juego perpetuo de espejos, donde los miembros humanos parecen emitir ecos, músicas; donde las notas de la orquesta, los soplos de los instrumentos de viento evocan la idea de una monstruosa pajarera donde aletearan los actores. Nuestro teatro nunca imaginó esta metafísica de gestos, nunca supo emplear la música con fines dramáticos tan inmediatos, tan concretos; nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe, y tiene densidad en el espacio: movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos; nuestro teatro, en todo lo inconmensurable y que depende del poder de sugestión del espíritu, podría pedir

al balinés una lección de espiritualidad. Este teatro puramente popular y no sagrado, nos da una idea extraordinaria del nivel intelectual de un pueblo que adopta como fundamento de sus fiestas cívicas las luchas de un alma presa de las larvas y los fantasmas del más allá. Pues en verdad en la última parte del espectáculo la lucha es puramente interior. Y cabe subrayar de paso el grado de suntuosidad teatral que los balineses han logrado dar a esta lucha. Su sentido de las necesidades plásticas de la escena sólo puede compararse con su conocimiento del miedo físico y los medios de desencadenarlo. Y su demonio, en verdad aterrorizador, probablemente tibetano, se parece sorprendentemente a cierto recordado fantoche, de hinchadas manos de gelatina blanca y uñas de follaje verde, que era el más hermoso adorno de una de las primeras piezas interpretadas por el teatro Alfred Jarry.

No es posible asimilar enteramente este espectáculo, que nos asalta con una sobreabundancia de impresiones, cada una más rica que la otra; y en un lenguaje del que ya hemos perdido aparentemente la clave; y esta imposibilidad de retomar el hilo, de cobrar la presa –de aproximar la oreja al instrumento para oír mejor– provoca una irritación que es un encanto más del espectáculo. Y no entiendo por lenguaje un idioma indescifrable que oímos por primera vez, sino justamente esa suerte de lenguaje teatral extraño a toda *lengua hablada,* un lenguaje que parece comunicar una abrumadora experiencia escénica, de modo que comparadas con ella nuestras producciones exclusivamente dialogadas parecen meros balbuceos.

Lo más sorprendente, en efecto, en este espectáculo –tan ajeno a nuestras concepciones occi-

dentales del teatro que muchos le negarán toda cualidad teatral, a pesar de ser la más hermosa manifestación de teatro puro que hayamos podido ver aquí–, lo más sorprendente y desconcertante para europeos como nosotros es la admirable intelectualidad que crepita en toda la trama ceñida y sutil de los gestos, en las modulaciones infinitamente variadas de la voz, en esta lluvia sonora que parece caer en un inmenso bosque, en los entrelazamientos también sonoros de los ademanes. Entre un gesto y un grito o un sonido no hay transición: ¡todo se corresponde como a través de raros canales abiertos en el espíritu mismo!

Hay aquí toda una serie de gestos rituales cuya clave no poseemos, y que parecen obedecer a indicaciones musicales, extremadamente precisas, con algo más que no pertenece generalmente a la música y parece destinado a envolver el pensamiento, a perseguirlo, a apresarlo en un sistema inextricable y cierto. En efecto, todo en este teatro está calculado con una encantadora y matemática minucia. Nada queda librado a la casualidad o a la iniciativa personal. Es una especie de danza superior, donde los bailarines fueran ante todo actores.

Se los ve alcanzar una y otra vez una especie de recuperación, con pasos medidos. Cuando se los cree perdidos en un laberinto inextricable de compases, o próximos a caer en la confusión, recobran el equilibrio con ciertos medios que les son propios (apoyando el cuerpo o las piernas arqueadas de un modo especial) dando casi la impresión de un trapo empapado, retorcido acompasadamente, y con tres pasos finales que siempre los llevan ineluctablemente al centro de la escena, se completa el ritmo suspendido, y el compás se aclara.

Todo es en ellos regulado, impersonal; no hay un movimiento de músculos ni de ojo que no

parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva, que todo lo sostiene, y por la que todo ocurre.

Y, curiosamente, en esta despersonalización sistemática, en estas expresiones puramente musculares que son como máscaras sobre los rostros, todo tiene su significado, todo produce el máximo efecto.

Una especie de terror nos sobrecoge cuando pensamos en esos seres mecanizados, con alegrías y dolores que aparentemente no les pertenecen, que están al servicio de antiguos ritos, y aparecen dictados por inteligencias superiores. En última instancia no hay nada más sorprendente en este espectáculo –semejante a un rito que uno podría profanar– que esta impresión de una vida superior y prescrita. Tiene la solemnidad de un rito sagrado; la cualidad hierática de los ropajes da a cada actor un cuerpo doble, y miembros dobles, y el artista envarado en su ropaje parece no ser más que su propia efigie. Y luego ese ritmo largo, quebrado de la música, una música extremadamente prolongada, balbuceante y frágil, donde, parece, se pulverizan los metales más preciosos, donde brotan naturalmente unos manantiales, y largas procesiones de insectos desfilan entre las plantas, con el sonido de la luz misma, donde los sonidos de las soledades profundas parecen caer en lloviznas de cristales...

Además, todos esos sonidos están unidos a movimientos, son como la consumación natural de gestos que tienen su misma calidad, y esto con tal sentido de la analogía musical que al fin el espíritu se descubre condenado a la confusión, y atribuye las propiedades sonoras de la orquesta a los movimientos articulados de los artistas, e inversamente.

Hay también algo de inhumano, de divino, de milagrosamente revelado en la exquisita belleza de los peinados de las mujeres: series de círculos luminosos escalonados, formados por plumas o perlas iridiscentes y de tan hermoso color que sus combinaciones tienen una cualidad de *revelación,* con crestas que tiemblan rítmicamente y responden *espiritualmente* a los temblores del cuerpo. Hay también peinados de carácter sacerdotal, en forma de tiaras y dominados por penachos, de flores rígidas, en pares de colores opuestos, de rara armonía.

Este conjunto deslumbrante de fuegos de artificio, de huidas, corrientes secretas, rodeos, en todos los planos de la percepción externa e interna, compone una idea soberana del teatro que los siglos preservaron, creemos a veces, para que nos muestre lo que el teatro nunca hubiera debido dejar de ser. Y esta impresión se duplica por el hecho de que este espectáculo –popular, parece, y secular– es como el pan común de las sensaciones artísticas para esa gente.

Aparte de la prodigiosa matemática de este espectáculo, lo que nos parece más sorprendente y admirable es ese aspecto de *la materia como revelación,* de pronto desmenuzada en signos que nos muestran en gestos perdurables la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto. Pues aunque estemos familiarizados con el aspecto realista de la materia, aquí aparece elevado a la enésima potencia, y estilizado definitivamente.

* * *

En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra.

* * *

Es un teatro que elimina al autor, en provecho de aquel que en nuestra jerga teatral occidental llamamos director; pero un director que se ha transformado en una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas. Y la materia con que trabaja, los temas que hace palpitar no son suyos, sino de los dioses. Parecen haber nacido de las interconexiones elementales de la Naturaleza, interconexiones que un Espíritu doble ha favorecido.

Lo que este director pone en movimiento es lo MANIFIESTO.

Una especie de física primitiva, de la que el espíritu no se ha apartado jamás.

* * *

En un espectáculo como el del teatro balinés hay algo que no tiene ninguna relación con el entretenimiento, esa idea de una diversión artificial e inútil, de pasatiempo nocturno que caracteriza a nuestro teatro. Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad. Esa gesticulación intrincada y minuciosa tiene un objetivo inmediato, que persigue con medios eficaces. Los pensamientos a que apunta, los estados espirituales que procura crear, las soluciones místicas que propone son animados, mostrados, alcanzados sin retrasos ni circunloquios. Todo parece un exorcismo destinado a hacer AFLUIR nuestros demonios.

* * *

Hay en este teatro un zumbido grave de cosas del instinto, pero llevadas a un punto de transparencia, de inteligencia, de ductilidad donde parecen proporcionarnos en términos físicos algunas de las más secretas percepciones del espíritu.

Podría decirse que los temas propuestos nacen de la escena. Han alcanzado tal grado de materialización objetiva que es imposible imaginarlos fuera de esa perspectiva confinada, de ese globo cerrado y limitado de la escena.

Este espectáculo nos ofrece un maravilloso complejo de imágenes escénicas puras, para cuya comprensión parece haberse inventado todo un lenguaje nuevo: los actores con sus vestimentas son como verdaderos jeroglíficos vivientes y móviles. Y en esos jeroglíficos tridimensionales se ha bordado a su vez un cierto número de gestos: signos misteriosos que corresponden a no se sabe qué realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido definitivamente.

Hay algo que participa del espíritu de una operación mágica en esta intensa liberación de signos, retenidos primero, y luego arrojados súbitamente al aire.

Un hervor caótico, pleno de señales, y por momentos extrañamente ordenado, crepita en esta efervescencia de ritmos pintados, donde intervienen continuos calderones, como un bien calculado silencio.

De esta idea de teatro puro, que entre nosotros es meramente teórica, y al que nadie ha tratado nunca de dar la menor realidad, el teatro balinés nos ofrece una asombrosa realización, eliminando toda posibilidad de recurrir a las palabras para

dilucidar los temas más abstractos, inventando un lenguaje de gestos que serán desarrollados en el espacio y que fuera de él no pueden tener sentido.

El espacio de la escena es utilizado aquí en todas sus dimensiones, en todos los planos posibles. Pues además de un agudo sentido de la belleza plástica, estos gestos tienen siempre como objetivo último la dilucidación de un estado o un problema espirituales.

Así al menos se nos aparecen.

No se pierde ningún punto del espacio, como tampoco ninguna sugestión posible. Y hay aquí como un sentido, que podríamos llamar filosófico, del poder que retiene a la naturaleza y evita que se precipite repentinamente en el caos.

* * *

Se advierte en el teatro balinés un estado anterior al lenguaje, y capaz de elegir su propio lenguaje: música, gestos, movimientos, palabras.

* * *

Es evidente que este aspecto de teatro puro, esta física del gesto absoluto que es la idea misma y que transforma las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles a través de los laberintos y los entrelazamientos fibrosos de la materia nos da una nueva idea de lo que pertenece por naturaleza al dominio de las formas y la materia manifiesta. Estas gentes que llegan a dar un sentido místico a la simple forma de un ropaje, y no contentas con poner al hombre junto a su Doble atribuyen a cada hombre vestido un doble de vestiduras, estas gentes que cuelgan de un sable las

vestiduras ilusorias o secundarias, de modo que parecen grandes mariposas clavadas en el aire, estas gentes tienen un sentido innato del simbolismo absoluto y mágico de la naturaleza muy superior al nuestro, y nos ofrecen un ejemplo que nuestros técnicos teatrales, ciertamente, serán incapaces de aprovechar.

* * *

Ese espacio intelectual, ese juego psíquico, ese silencio solidificado por el pensamiento que encontramos entre los miembros de una frase escrita están aquí en el espacio escénico, entre los miembros, el aire, y las perspectivas de un cierto número de gritos, colores y movimientos.

* * *

Ante las representaciones del teatro balinés el espíritu tiene la impresión de que la concepción ha tropezado ante todo con gestos, ha hecho pie en medio de toda una fermentación de imágenes visuales o sonoras, pensadas como en estado puro. En breve, y más claramente, se ha dado sin duda algo muy semejante al estado musical para alcanzar esta puesta en escena donde todo cuanto es concepción del espíritu es sólo pretexto, virtualidad cuyo doble ha producido esta intensa poesía escénica, este lenguaje espacial y coloreado.

* * *

Este juego perpetuo de espejos que pasa de un color a un gesto y de un grito a un movimiento, nos conduce sin cesar por caminos abruptos y difíciles para el espíritu, nos hunde en ese estado de

incertidumbre y angustia inefable que caracteriza a la poesía.

Esos extraños juegos de manos volantes como insectos en la tarde verde nos comunican una suerte de horrible obsesión, un raciocinio inagotable, como un espíritu ocupado sin cesar en orientarse en el dédalo del inconsciente.

Y lo que este teatro nos hace tangible y nos da en signos concretos es menos asunto de sentimientos que de inteligencia.

Y por caminos intelectuales nos introduce en la reconquista de los signos de lo que es.

Desde este punto de vista es altamente significativo el gesto del bailarín central, que se toca siempre el mismo punto de la cabeza, como si quisiese señalar la posición y la existencia de no se sabe qué ojo central, qué huevo intelectual.

* * *

La alusión coloreada a las impresiones físicas de la naturaleza es retomada en el plano de los sentidos, y el sonido mismo no es sino la representación nostálgica de otra cosa, una suerte de estado mágico donde las sensaciones se han hecho tan sutiles que el espíritu se complace en frecuentarlas. E incluso las armonías imitativas, el sonido de la serpiente de cascabel, el chirrido de los caparazones de los insectos que se rozan unos contra otros evocan el claro de un hormigueante paisaje, listo para precipitarse en el caos. ¡Y esos ropajes brillantes, que parecen cubrir a su vez unos pañales ceñidos al cuerpo! Hay algo de umbilical, larval, en esas evoluciones. Y cabe señalar, al mismo tiempo, el aspecto jeroglífico de las ropas, con líneas horizontales que prolongan en todas direcciones las líneas del cuerpo. Estos artistas son

como grandes insectos, con segmentos y líneas que unen los cuerpos a una ignorada perspectiva natural de la que sólo parecen ser una geometría independiente.

¡Esos ropajes que envuelven desplazamientos abstractos y extraños entrecruzamientos de pies!

Cada uno de esos movimientos traza una línea en el espacio, dibuja una desconocida figura rigurosa, de fórmula hermética, completada con un movimiento imprevisto de la mano.

Y los pliegues de esas ropas, que se curvan sobre las nalgas, que parecen sostenidas en el aire, como pinchadas en los fondos de la escena, y prolongan en un vuelo los saltos.

Esos aullidos, esos ojos movedizos, esa continua abstracción, esos ruidos de ramas, esos ruidos de cortar y arrastrar leña, todo en el espacio inmenso de unos sonidos esparcidos, de distinto origen, todo acude a revelarse en nuestro espíritu, a cristalizarse en una nueva y –me atrevería a decir– concreta concepción de lo abstracto.

Y debe advertirse que cuando esta abstracción, que nace de un maravilloso edificio escénico y se reincorpora al pensamiento, sorprende en su vuelo ciertas impresiones del mundo de la naturaleza las adopta siempre en el punto en que sus combinaciones moleculares empiezan a romperse: un gesto que apenas nos separa del caos.

* * *

En contraste con la suciedad, la brutalidad y la infamia que se exhiben en nuestros escenarios europeos, la última parte del espectáculo es de un delicioso anacronismo. Y no sé qué otro teatro se atrevería a mostrar así, como al natural, las penas de un alma presa de los fantasmas del más allá.

* * *

Estos metafísicos del desorden natural, que al bailar nos restituyen todo átomo de sonido, toda percepción fragmentaria (que parecía dispuesta a volver a su fuente primera), han sabido unir el movimiento y el sonido de modo tan perfecto que parece como si los bailarines tuviesen brazos de madera hueca para hacer esos ruidos de madera hueca, de instrumentos vacíos, de cajas sonoras.

Nos encontramos, repentinamente, en plena lucha metafísica, y el rígido aspecto del cuerpo en trance, endurecido por el asedio de una manera de fuerzas cósmicas, es expresado admirablemente con esta danza frenética, tiesa y angulosa a la vez, donde se siente de pronto que el espíritu cae a pico.

Como si olas de materia se precipitaran unas sobre otras, hundiendo sus crestas en el abismo, y acudiendo desde todos los puntos del horizonte para incorporarse al fin a una porción ínfima de estremecimiento, de trance, y cubrir así el vacío del miedo.

* * *

Hay en estas edificadas perspectivas un absoluto real y físico que sólo los orientales son capaces de imaginar, y en este punto, en la elevación y la audacia reflexiva de sus objetivos, difieren estas concepciones de nuestra concepción europea del teatro, mucho más que en la extraña perfección de las representaciones.

Los partidarios de la división y la separación de los géneros pueden pretender que no ven sino bailarines encargados de representar unos mitos desconocidos y superiores, de una elevación que reve-

la el nivel de grosería y puerilidad indescriptibles de nuestro teatro occidental moderno. La verdad es que el teatro balinés propone y representa temas de teatro puro que en la representación escénica alcanzan un intenso equilibrio, una gravitación enteramente materializada.

* * *

Hay en todo este teatro una embriaguez profunda, que nos restituye los elementos mismos del éxtasis, y con el éxtasis encontramos otra vez el seco hervor y la fricción mineral de las plantas, de los vestigios y ruinas de los árboles de rostro iluminado.

Toda la bestialidad, la animalidad, quedan reducidas a su gesto descarnado: ruidos multitudinarios de la tierra que se hiende, la savia de los árboles, el bostezo de los animales.

Los pies de los bailarines, al apartar los ropajes, disuelven pensamientos y sensaciones, permitiéndoles recobrar su estado puro.

Y siempre esta confrontación de la cabeza, este ojo de cíclope, el ojo interior del espíritu, que la mano derecha busca.

Mímica de los gestos espirituales que miden, cortan, fijan, alejan y subdividen los sentimientos, los estados de ánimo, las ideas metafísicas.

Teatro de quintaesencias, donde las cosas dan una rara media vuelta antes de retornar a la abstracción.

* * *

Los gestos caen tan exactamente sobre ese ritmo de madera, de cajas huecas, lo acentúan y toman al vuelo con tanta seguridad y en momentos tan

precisos que aparentemente esa música acentúa el vacío mismo de los miembros huecos de los artistas.

* * *

El ojo estratificado y lunar de las mujeres.

Ese ojo de sueño que parece absorbernos y ante el que nosotros mismos nos vemos como fantasmas.

* * *

La total satisfacción de esos gestos de danza, de esos pies que giran y se funden con estados de ánimo, de esas manitas volantes, de esos golpeteos secos y precisos.

* * *

Asistimos a una alquimia mental que transforma el estado espiritual en un gesto: el gesto seco, desnudo, lineal que podrían tener todos nuestros actos si apuntaran a lo absoluto.

* * *

Y ese amaneramiento, ese hieratismo excesivo, con su alfabeto en movimiento, esos gritos de piedras hendidas, sus ruidos de ramas, de leña cortada y arrastrada compone en el aire, en el espacio, visual y sonoro, una especie de susurro animado y material. Y al cabo de un instante la identificación mágica se cumple: *Sabemos que éramos nosotros quienes hablábamos.*

¿Quién se atreverá a decir, después de la formidable batalla de Ardjuna contra el Dragón, que

el teatro no está en escena, es decir, más allá de las situaciones y las palabras?

Las situaciones dramáticas y psicológicas son aquí la mímica misma del combate, función del juego atlético y místico de los cuerpos y de la utilización, me atreveré a decir ondulatoria, de la escena, donde en sucesivas perspectivas se revela una enorme espiral.

Los guerreros penetran en la selva mental con balanceos de terror; y en el inmenso estremecimiento, en la voluminosa rotación magnética que los posee sentimos que se precipitan meteoros animales o minerales.

El temblor general de los miembros y los ojos movedizos es más un quebrantamiento espiritual que una tempestad física. La pulsación sonora de las cabezas erizadas es a veces atroz, y la música que se balancea detrás alimenta a la vez un espacio inimaginable, donde los guijarros físicos dejan de rodar.

Y detrás del guerrero, que la formidable tempestad cósmica ha inmovilizado, se pavonea el Doble, entregado a la puerilidad de sus sarcasmos escolares; y excitado por el contragolpe de la ruidosa tormenta pasa, inconsciente, entre encantamientos que no ha logrado entender.

5

TEATRO ORIENTAL Y TEATRO OCCIDENTAL

El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y aun si admitimos una diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aun si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea de texto interpretado.

Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto.

Supuesta esta subordinación del teatro a la palabra, cabe preguntarse si el teatro tendrá realmente un lenguaje propio, si no será enteramente quimérico considerarlo un arte independiente y autónomo como la música, la pintura, la danza, etcétera.

Reconoceremos en todo caso que este lenguaje, si existe, se confunde necesariamente con la puesta en escena considerada:

Primero: Como la materialización visual y plástica de la palabra.

Segundo: Como el lenguaje de todo cuanto puede decirse y expresarse en escena, independientemente de la palabra, de todo cuanto encuentra su expresión en el espacio, o puede ser afectado o desintegrado por él.

Hemos de descubrir entonces si este lenguaje de la puesta en escena, como lenguaje teatral puro, puede alcanzar los mismos fines interiores que la palabra, si desde el punto de vista del espíritu y teatralmente puede aspirar a la misma eficacia intelectual que el lenguaje hablado. Cabe preguntarse, en otros términos, si es capaz no de precisar pensamientos, sino de *hacer pensar*, si puede tentar al espíritu a adoptar actitudes profundas y eficaces desde su propio punto de vista.

En pocas palabras: plantear el problema de la eficacia intelectual de las formas objetivas como medio de expresión, de la eficacia intelectual de un lenguaje que sólo utiliza formas, ruidos o gestos, es plantear el problema de la eficacia intelectual del arte.

Aunque hayamos llegado a no atribuir al arte más que un valor de entretenimiento y descanso, y lo hayamos reducido a un uso puramente formal de las formas dentro de una armonía de ciertas relaciones externas, no hemos suprimido por eso su profundo valor expresivo; y la enfermedad espiritual de Occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura que sea sólo pintura, una danza que sea sólo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cor-

tar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto.

Se comprende entonces que el teatro, mientras se mantenga encerrado en su propio lenguaje o en correlación con él, deba romper con la actualidad. Su objeto no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir.

Cumplir esto, unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etcétera, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo.

Pero, se objetará, las palabras tienen poderes metafísicos; no es imposible concebir la palabra, como el gesto, en un plano universal, plano, por otra parte, donde es más eficaz la palabra, como fuerza disociativa de las apariencias materiales y todos los estados en que el espíritu se haya estabilizado y tienda al reposo. Es fácil replicar que este modo metafísico de entender la palabra no es del teatro occidental, donde no se emplea la palabra como una fuerza activa, que nace de la destrucción de las apariencias y se eleva hasta el espíritu, sino al contrario, como un estado acabado del pensamiento que se pierde en el momento mismo de exteriorizarse.

En el teatro occidental la palabra se emplea sólo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida. El lenguaje hablado expresa fácilmente esos conflictos, y ya permanezcan en el dominio psicológico o se aparten de él para entrar en el dominio social, el interés

del drama será sólo social, el interés de ver cómo los conflictos atacarán o desintegrarán los caracteres. Y en verdad será sólo un dominio donde los recursos del lenguaje hablado conservarán su ventaja. Pero por su misma naturaleza estos conflictos morales no necesitan en absoluto de la escena para resolverse. Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades.

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión.

Antes de dar un ejemplo de las relaciones del mundo físico con los estados profundos del pensamiento, permítaseme que me cite a mí mismo:

«Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es *disimularlo.* La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento. O, si se prefire, en relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza, crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poe-

sía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra.

»Por eso la verdadera belleza nunca nos hiere directamente. El sol poniente es hermoso por todo lo que nos hace perder».

Las pesadillas de la pintura flamenca nos sorprenden por la yuxtaposición del mundo verdadero con elementos que son sólo una caricatura de ese mundo; nos muestran esos espectros que se nos aparecen en sueños. Las fuentes de esa pintura son esos estados de semivela que producen gestos fallidos y lapsos verbales: junto a un niño olvidado ponen un pez lira en el aire, junto a un embrión humano que nada en cascadas subterráneas un ejército que avanza contra una temible fortaleza. Junto a la incertidumbre soñada la marcha de la certidumbre, y más allá de una subterránea luz amarilla el resplandor anaranjado de un gran sol otoñal a punto de ocultarse.

No se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea sólo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores, ya que al teatro sólo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y el hombre al hombre en la vida.

Pero cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire, y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión; y no será difícil identificar ese dominio secreto pero exten-

so con la anarquía formal por una parte, y también, por otra, con el dominio de la creación formal y continua.

De este modo la identificación del objeto del teatro con todas las posibilidades de la manifestación formal y extensa, sugiere la idea de una cierta poesía en el espacio que llega a confundirse con la hechicería.

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, las formas asumen sus sentidos y sus significaciones en todos los planos posibles: producen una vibración que no opera en un solo plano, sino en todos los planos del espíritu a la vez.

Y el teatro oriental, por esta misma multiplicidad de aspectos, puede así perturbar y encantar y excitar continuamente al espíritu. Porque no se ocupa del aspecto exterior de las cosas en un único plano, ni se contenta con la confrontación o el impacto de los aspectos de las cosas con los sentidos, y tiene en cuenta el grado de posibilidad mental de donde nacieron esos aspectos, el teatro oriental participa de la intensa poesía de la naturaleza y conserva sus relaciones mágicas con todos los grados objetivos del magnetismo universal.

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.

6

NO MÁS OBRAS MAESTRAS

Uno de los motivos de la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio –y que todos compartimos, aun los más revolucionarios– es ese respeto por lo que ha sido escrito, formulado o pintado, y que hoy es forma, como si toda expresión no se agotara al fin y no alcanzara un punto donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo.

Debe terminarse con esta idea de las obras maestras reservadas a un círculo que se llama a sí mismo selecto y que la multitud no entiende; no hay para el espíritu barrios reservados como para las relaciones sexuales clandestinas.

Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros. Tenemos derecho a decir lo que ya se dijo una vez, y aun lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo, que corresponda a la sensibilidad actual, y sea comprensible para todos.

Es una tontería reprochar a la multitud que carezca del sentido de lo sublime si confundimos lo sublime con algunas de sus manifestaciones formales, que por otra parte son siempre manifestaciones muertas. Y si la multitud actual no comprende ya *Edipo rey*, por ejemplo, me atreveré a decir que la culpa la tiene *Edipo rey*, y no la multitud.

El tema de *Edipo rey* es el incesto, y alienta en la obra la idea de que la naturaleza se burla de

la moral, y de que en alguna parte andan fuerzas ocultas de las que debiéramos guardarnos, ya se las llame destino o de cualquier otro modo.

Hay también en *Edipo rey* una epidemia de peste, encarnación física de esas fuerzas. Pero todo está presentado de un modo y con un lenguaje que no tiene ningún punto de contacto con el ritmo epiléptico y rudo de estos tiempos. Sófocles habla quizá en voz alta, pero en un estilo fuera de época. Su lenguaje es hoy demasiado refinado, y aun parece que hablara con rodeos.

Sin embargo, una multitud que se extrema ante las catástrofes, la peste, la revolución, la guerra, una multitud sensible a las angustias desordenadas del amor puede ser conmovida sin duda por esas elevadas nociones, y sólo necesita cobrar conciencia de ellas, pero a condición de que se le hable en un mismo lenguaje, y que esas nociones no se envuelvan en ropajes y palabras adulterados propios de épocas muertas que no volverán.

Hoy como ayer la multitud está ávida de misterio; sólo necesita tener conciencia de las leyes que rigen las manifestaciones del destino, y adivinar quizá el secreto de sus apariciones.

Dejemos a los profesores la crítica de los textos, a los estetas la crítica de las formas, y reconozcamos que si algo se dijo antes no hay por qué decirlo otra vez; que una misma expresión no vale dos veces; que las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice, que una forma ya utilizada no sirve más y es necesario reemplazarla, y que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo.

Si la multitud no tiene en cuenta las obras maestras literarias es porque esas obras maestras son literarias, es decir, inmóviles; han sido fijadas en

formas que ya no responden a las necesidades de la época.

No acusemos a la multitud y al público sino a la pantalla formal que interponemos entre nosotros y la multitud, y a esta nueva forma de idolatría, esta idolatría de las obras maestras fijas, característica del conformismo burgués.

Todo conformismo nos hace confundir lo sublime, las ideas y las cosas con las formas que han tomado en el tiempo y en nosotros mismos; en nuestras mentalidades de snobs, de preciosistas y de estetas que el público no entiende.

No tendrá sentido culpar al mal gusto del público, que se deleita con insensateces, mientras no se muestre a ese público un espectáculo válido –válido en el sentido supremo del teatro– desde los últimos grandes melodramas románticos, es decir desde hace un siglo.

El público, que toma la mentira por verdad, tiene el sentido de la verdad, y reacciona siempre positivamente cuando la verdad se le manifiesta. Sin embargo, no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo.

Si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro, si todos hemos llegado a considerar al teatro un arte inferior, un medio de distracción vulgar, y lo utilizamos como exutorio de nuestros peores instintos es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro, o sea, engaño e ilusión; porque durante cuatrocientos años, es decir desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas; porque se las ingeniaron para hacer vivir en escena seres plausibles pero apartados –el espectáculo por un lado y el público por otro– y

no se mostró a la multitud sino su propia imagen.

El propio Shakespeare es responsable de esta aberración y esta decadencia, de esta idea desinteresada del teatro: una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable.

Cuando en Shakespeare el hombre se preocupa por algo que está más allá de sí mismo, indaga siempre en definitiva las consecuencias de esa preocupación en sí mismo, es decir, hace psicología.

Creo por otra parte que todos estamos de acuerdo en este punto y no es necesario descender hasta el repugnante teatro moderno francés para condenar al teatro psicológico.

Esas historias de dinero, de avidez de dinero, de arribismo social, de penas de amor donde nunca interviene un sentido altruista, de sexualidad espolvoreada con un erotismo sin misterio no son teatro, aunque sí psicología. Esas angustias, esos estupros, esos personajes en celo ante los que no somos más que deleitados *voyeurs* terminarán un día en la podredumbre y en la revolución; debemos advertirlo.

Pero no es esto lo más grave.

Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida. Pero demasiados signos nos muestran ya que todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo *no os* invito a reaccionar.

Esta idea de un arte ajeno a la vida, de una poesía-encantamiento que sólo existe para encantar ocios, es una idea decadente, y muestra de sobra nuestra capacidad de castración.

Nuestra admiración literaria por Rimbaud, Jarry, Lautréamont y algunos más, que impulsó a dos hombres al suicidio, y que para nosotros se reduce a charlas de café, participa de esa idea de la poesía literaria, del arte desligado, de la actividad espiritual neutra, que nada hace y nada produce; y cuando la poesía individual, que sólo compromete a quien la hace y sólo en el momento que la hace, causaba verdaderos estragos, el teatro fue más despreciado que nunca por los poetas, que jamás tuvieron el sentido de la acción directa y concertada ni de la eficacia, ni del peligro.

Hay que terminar con esta superstición de los textos y de la poesía *escrita*. La poesía escrita vale una vez, y hay que destruirla luego. Que los poetas muertos dejen lugar a los otros. Podríamos ver entonces que la veneración que nos inspira lo ya creado, por hermoso y válido que sea, nos petrifica, nos insensibiliza, nos impide tomar contacto con las fuerzas subyacentes, ya se las llame energía pensante, fuerza vital, determinismo del cambio, monstruos lunares o de cualquier otro modo. Bajo la poesía de los textos está la poesía, simplemente, sin forma y sin texto. Y así como la eficacia de las máscaras que ciertas tribus emplean para sus operaciones mágicas se agota alguna vez –y esas máscaras sólo sirven en adelante para los museos– también se agota la eficacia poética de un texto; sin embargo, la poesía y la eficacia del teatro se agotan menos rápidamente, pues admiten la acción de lo que se gesticula y pronuncia, acción que nunca se repite exactamente.

El problema es saber qué queremos. Si estamos dispuestos a soportar la guerra, la peste, el hambre y la matanza, ni siquiera tenemos necesidad de decirlo, basta continuar como hasta ahora, comportándonos como snobs, acudiendo en masa

a oír a tal o cual cantante, a tal o cual admirable espectáculo que nunca supera el dominio del arte (y ni siquiera los ballets rusos en sus momentos de mayor esplendor superaron el dominio del arte), a tal o cual exposición de pintura donde formas excitantes estallan aquí y allá, pero al azar y sin verdadera conciencia de las fuerzas que podrían despertar.

Este empirismo, este azar, este individualismo y esta anarquía deben concluir.

Basta de poemas individuales que benefician mucho más a quienes los hacen que a quienes los leen.

Basta, de una vez por todas, de esas manifestaciones de arte cerrado, egoísta y personal.

Nuestra anarquía y nuestro desorden espiritual están en función de la anarquía del resto; o más bien el resto está en función de esa anarquía.

No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos centros vivientes, de dos magnetismos nerviosos es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro en la vida de dos epidermis en un estupro sin mañana.

Por eso propongo un teatro de la crueldad. Con esa manía de rebajarlo todo que es hoy nuestro patrimonio común, tan pronto como dije «crueldad» el mundo entero entendió «sangre». Pero *teatro de la crueldad* significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos,

mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.

O nos mostramos capaces de retornar por medios modernos y actuales a esa idea superior de la poesía, y de la poesía por el teatro que alienta en los mitos de los grandes trágicos antiguos, capaces de revivir una idea religiosa del teatro (sin meditación, contemplación inútil, y vagos sueños), de cobrar conciencia y dominio de ciertas fuerzas dominantes, ciertas ideas que todo lo dirigen; y (pues las ideas cuando son eficaces llevan su energía consigo) de recobrar en nosotros esas energías que *al fin y al cabo crean el orden y elevan el* valor de la vida; o sólo nos resta abandonarnos a nosotros mismos sin protestas e inmediatamente, reconociendo que sólo servimos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias.

O retrotraemos todas las artes a una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre un movimiento de la pintura o el teatro y un movimiento de la lava en la explosión de un volcán, o debemos dejar de pintar, de gritar, de escribir o de hacer cualquier otra cosa.

Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar.

Propongo renunciar a ese empirismo de imágenes que el inconsciente proporciona casual-

mente, y que distribuimos también casualmente, llamándolas imágenes poéticas, y herméticas por lo tanto, como si la especie de trance que provoca la poesía no resonara en la sensibilidad entera, en todos los nervios, y como si la poesía fuese una fuerza vaga de movimientos invariables.

Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones.

Quien haya olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico de un gesto puede instruirse otra vez en el teatro, pues un gesto lleva su fuerza consigo, y porque hay además seres humanos en el teatro para manifestar la fuerza de un gesto.

Hacer arte es quitarle al gesto su poder de resonancia en el organismo; resonancia que (si el gesto se hace en las condiciones y con la fuerza requeridas) incita al organismo, y por medio de él a la individualidad entera a adoptar actitudes en armonía con ese gesto.

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los períodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles.

La música afecta a las serpientes no porque les proporcione nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas y se enroscan largamente en la tierra, porque tocan la tierra con casi todos los puntos del cuerpo, y porque las vibraciones musicales que se comunican a la tierra las afectan como un masaje muy sutil y muy largo; y bien, propongo tratar a los espectadores como trata el encan-

tador a las serpientes, llevarlos por medio del organismo a las nociones más sutiles.

Primero por medios groseros, que se refinarán gradualmente. Esos medios groseros inmediatos retendrán al principio la atención del espectador.

Por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor.

En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria, y luego por lo que ellos representan.

Entre esos medios que se refinan gradualmente interviene en su momento la luz. La luz que no sólo colorea o ilumina, pues también tiene fuerza, influencia, sugestión. Y la luz de una caverna verde no comunica al organismo la misma disposición sensual que la luz de un día ventoso.

Tras el sonido y la luz, llega la acción, y el dinamismo de la acción: aquí el teatro, lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras. Y ya se las acepte o se las niegue, hay sin embargo un lenguaje que llama «fuerzas» a cuanto hace nacer imágenes de energía en el inconsciente, y crímenes gratuitos en la superficie.

Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador.

Cualesquiera sean los conflictos que obsesionen la mentalidad de una época, desafío al espectador que haya conocido la sangre de esas escenas violentas, que haya sentido íntimamente el tránsito de una acción superior, que haya visto a la luz de esos hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento –la violencia y la sangre puestas al servicio de

la violencia del pensamiento–, desafío a esos espectadores a entregarse fuera del teatro a ideas de guerra, de motines, y de asesinatos casuales.

Así expresada esta idea parece atrevida y pueril. Se pretenderá que el ejemplo crea ejemplos, que si la actitud de la curación induce a la curación la actitud del crimen induce al crimen. Todo depende de la manera y la pureza con que se hagan las cosas. Hay un riesgo. Pero no se olvide de que aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado, y que el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse, y la utilidad superior del estado inutilizado por la acción, que una vez restaurado produce la sublimación.

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros.

Hay aquí un riesgo, pero en las presentes circunstancias me parece que vale la pena aventurarse. No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos, y sería inútil aferrarse a él; pero propongo algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo.

7

EL TEATRO
Y LA CRUELDAD

Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en *voyeur*, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones.

Las intrigas del teatro psicológico que nació con Racine nos han desacostumbrado a esa acción inmediata y violenta que debe tener el teatro. A su vez el cine, que nos asesina con imágenes de segunda mano filtradas por una máquina, y que no pueden *alcanzar* ya nuestra sensibilidad, nos mantiene desde hace diez años en un embotamiento estéril, donde parecen zozobrar todas nuestras facultades.

En el período angustioso y catastrófico en que vivimos necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época.

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro.

Convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles.

El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad.

El amor cotidiano, la ambición personal, las agitaciones diarias, sólo tienen valor en relación con esa especie de espantoso lirismo de los Mitos que han aceptado algunas grandes colectividades.

Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a la luz las fuerzas que se agotan en ellos.

En pocas palabras, creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen.

Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento

pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa. Y el público creerá en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror.

De ahí este recurso a la crueldad y al terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades.

Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizamos un espectáculo giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores.

Además, abandonando el dominio de las pasiones analizables, intentamos que el lirismo del actor manifieste fuerzas exteriores, e introducir por ese medio en el teatro restaurado la naturaleza entera.

Por amplio que sea este panorama no sobrepasa al teatro mismo, que para nosotros, en suma, se identifica con las fuerzas de la antigua magia.

Hablando prácticamente, queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. Pues esta separación entre el teatro analítico y el mundo plástico nos parece una estupidez. Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento.

Así pues, por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto; la parte activa otorgada a la oscura emoción poética impone signos materiales. Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad.

EL TEATRO Y SU DOBLE

De acuerdo con ese principio proyectamos un espectáculo donde esos medios de acción directa sean utilizados en su totalidad; un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias, y balbuceos, con una calidad y unas sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no debe divulgarse.

Las imágenes de ciertas pinturas de Grünewald o de Hieronimus Bosch revelan suficientemente lo que puede ser un espectáculo donde, como en la mente de un santo cualquiera, los objetos de la naturaleza exterior aparecerán como tentaciones.

En ese espectáculo de una tentación, donde la vida puede perderlo todo, y el espíritu ganarlo todo, ha de recobrar el teatro su significación verdadera.

Hemos mostrado ya en otra parte un programa donde los medios de la pura puesta en escena, des-

cubiertos en el mismo escenario, puedan organizarse en torno a temas históricos o cósmicos, por todos conocidos.

E insistimos en el hecho de que el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad mostrará preocupaciones de masas, mucho más imperiosas e inquietantes que las de cualquier individuo.

Se trata ahora de saber si en París, antes que los cataclismos anunciados caigan sobre nosotros, se encontrarán medios suficientes de producción, financieros u otros semejantes, que permitan el mantenimiento de ese teatro (aunque subsistirá de todas maneras, pues es el futuro), o se necesitaría en seguida un poco de sangre verdadera para manifestar esta crueldad.

8

EL TEATRO DE LA CRUELDAD

PRIMER MANIFIESTO

No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro.

Así planteado, el problema del teatro debe atraer la atención general, sobrentendiéndose que el teatro, por su aspecto físico, y porque requiere *expresión en el espacio* (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero, como exorcismo renovados. O sea que el teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje.

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación

particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles.

Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. Estas ideas acerca de la Creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos.

No se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas. Y el humor con su anarquía, la poesía con su simbolismo y sus imágenes nos dan una primera noción acerca de los medios de analizar esas ideas.

Hemos de referirnos ahora al aspecto únicamente material de este lenguaje. Es decir, a todas

las maneras y medios con que cuenta para actuar sobre la sensibilidad.

Sería vano decir que incluye la música, la danza, la pantomina, o la mímica. Es evidente que utiliza movimientos, armonías, ritmos, pero sólo en cuanto concurren a una especie de expresión central sin favorecer a un arte particular. Lo que no quiere decir tampoco que no utilice hechos ordinarios, pasiones ordinarias, pero como un trampolín, del mismo modo que el HUMOR-DESTRUCCIÓN puede conciliar la risa con los hábitos de la razón.

Pero con un sentido completamente oriental de la expresión, ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz. Aprovecha las vibraciones y las cualidades de la voz. Hace que el movimiento de los pies acompañe desordenadamente los ritmos. Muele sonidos. Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. Libera el sentido de un nuevo lirismo del gesto que por su precipitación o su amplitud aérea concluye por sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe en fin la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares.

Pues todo este magnetismo y toda esta poesía y sus medios directos de encanto nada significarían si no lograran poner físicamente el espíritu en el camino de alguna otra cosa, si el verdadero teatro no pudiera darnos el sentido de una creación de la que sólo poseemos una cara, pero que se completa en otros planos.

Y poco importa que estos otros planos sean conquistados realmente o no por el espíritu, es decir, por la inteligencia, pues eso sería disminuirlos, lo que no tiene interés ni sentido. Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo.

TÉCNICA

Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por un encadenamiento eficaz, por un verdadero esclarecimiento de la atención.

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior.

En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente. Sólo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación. Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán

todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad.

Pero considerar al teatro como una función psicológica o moral de segunda mano y suponer que hasta los sueños tienen sólo una función sustitutiva es disminuir la profunda dimensión poética de los sueños y del teatro. Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de modo concreto y actual las ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales.

Se advierte por lo tanto que ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, *en términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos.

LOS TEMAS

No queremos abrumar al público con preocupaciones cósmicas trascendentes. Que haya claves profundas del pensamiento y de la acción, que permitan una comprensión de todo el espectáculo, no atañe en general al espectador, ni le interesa.

Y poco importa que estos otros planos sean conquistados realmente o no por el espíritu, es decir, por la inteligencia, pues eso sería disminuirlos, lo que no tiene interés ni sentido. Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo.

TÉCNICA

Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por un encadenamiento eficaz, por un verdadero esclarecimiento de la atención.

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior.

En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente. Sólo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación. Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán

todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad.

Pero considerar al teatro como una función psicológica o moral de segunda mano y suponer que hasta los sueños tienen sólo una función sustitutiva es disminuir la profunda dimensión poética de los sueños y del teatro. Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de modo concreto y actual las ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales.

Se advierte por lo tanto que ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, *en términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos.

LOS TEMAS

No queremos abrumar al público con preocupaciones cósmicas trascendentes. Que haya claves profundas del pensamiento y de la acción, que permitan una comprensión de todo el espectáculo, no atañe en general al espectador, ni le interesa.

Pero es necesario que esas claves estén ahí, y eso sí nos atañe.

EL ESPECTÁCULO. En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniquíes de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor, frío, etcétera.

LA PUESTA EN ESCENA. El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único, al que incumbirá la doble responabilidad del espectáculo y la acción.

EL LENGUAJE DE LA ESCENA. No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños.

Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado.

En cuanto a los objetivos ordinarios, e incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, uno puede inspirarse, evidentemente, en los caracteres jeroglíficos, no sólo para anotar tales signos de una manera legible, de modo que sea fácil reproducirlos, sino para componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles.

Por otra parte, este lenguaje cifrado y esta transcripción musical serán una valiosa manera de transcribir voces.

Como en este lenguaje es fundamental un empleo particular de las entonaciones, éstas se ordenarán en una suerte de equilibrio armónico, de deformación secundaria del lenguaje que será posible reproducir a voluntad.

Asimismo, las diez mil y una expresiones del rostro reproducidas en forma de máscaras podrán titularse y catalogarse, de modo que participen directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, independientemente de su utilización psicológica particular.

Además, esos gestos simbólicos, esas máscaras, esas actitudes, esos movimientos individuales o de grupos, con innumerables significados que son parte importante del lenguaje concreto del teatro, gestos evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias, excitadas trituraciones de ritmos y sonidos, serán duplicadas, multiplicadas por actitudes y gestos reflejos: la totalidad de los gestos impulsivos, de las actitudes truncas, de los lapsus del espíritu y de la lengua, medios que manifiestan lo que podríamos llamar las impotencias de la palabra, y donde hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que no dejaremos de recurrir oportunamente.

Hay ahí también una idea concreta de la música, donde los sonidos intervienen como persona-

jes, donde las armonías se acoplan en parejas y se pierden en las intervenciones precisas de las palabras.

De uno y otro medio de expresión se crean correspondencias y gradaciones; y todo, hasta la luz, puede tener un sentido intelectual determinado.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. Serán tratados como objetos y como parte del decorado.

Por otra parte, la necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad por intermedio de los órganos invita a la búsqueda, desde el punto de vista de los sonidos, de cualidades y vibraciones sonoras absolutamente nuevas (cualidades de que carecen los instrumentos musicales actualmente en uso) y obliga a rehabilitar instrumentos antiguos y olvidados, y a crear otros nuevos. Obliga, asimismo, a buscar, fuera de la música, instrumentos y aparatos basados en combinaciones metálicas especiales, o en aleaciones nuevas, y capaces de alcanzar un nuevo diapasón de la octava, producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes.

LA LUZ, LA ILUMINACIÓN. Los aparatos luminosos que hoy se emplean en el teatro no son adecuados. Es necesario investigar la particular acción de la luz sobre el espíritu, los efectos de las vibraciones luminosas, junto con nuevos métodos de expandir la luz, en napas, o en andanadas de flechas de fuego. Hay que revisar del principio al fin la gama coloreada de los aparatos actuales. Para obtener las cualidades de los tonos particulares hay que introducir en la luz un elemento de tenuidad, de densidad, de opacidad y sugerir así calor, frío, cólera, miedo, etcétera.

LA VESTIMENTA. En cuanto concierne al ropaje, y sin ocurrírsenos que pueda haber una vestimenta uniforme en el teatro, igual para todas las obras, deberá evitarse en lo posible el ropaje moderno, no a causa de una fetichista y supersticiosa reverencia por lo antiguo, sino porque es absolutamente evidente que ciertos ropajes milenarios, de empleo ritual –aunque en determinado momento hayan sido de época– conservan una belleza y una apariencia reveladoras, por su estricta relación con las tradiciones de origen.

LA ESCENA. LA SALA. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa ~~entre el espectador y el espectáculo~~, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala.

De modo que, abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera, que modificaremos según los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias, de ciertos lugares sagrados y de ciertos templos del Tibet Superior.

En el interior de esa construcción prevalecerán ciertas proporciones de altura y profundidad. Cerrarán la sala cuatro muros sin ningún adorno, y el público estará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles, que le permitirán seguir el espectáculo que se ofrezca a su alrededor. En efecto, la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala. Se reserva-

rán ciertos lugares para los actores y la acción en los cuatro puntos cardinales de la sala. Las escenas se interpretarán ante muros encalados, que absorberán la luz. Además, en lo alto unas galerías seguirán el contorno de la sala, como en ciertos cuadros primitivos. Tales galerías permitirán que los actores, cada vez que la acción lo requiera, se persigan de un punto a otro de la sala, y que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad. Un grito lanzado en un extremo podrá transmitirse de boca en boca con amplificaciones y modulaciones sucesivas hasta el otro extremo. La acción desatará su ronda, extenderá su trayectoria de piso en piso, de un punto a otro, los paroxismos estallarán de pronto, arderán como incendios en diferentes sitios. Y el carácter de verdadera ilusión del espectáculo, tanto como la huella directa e inmediata de la acción sobre el espectador, dejarán de ser palabras huecas. Pues esta difusión de la acción por un espacio inmenso, obligará a que la luz de una escena y las distintas luces de una representación conmuevan tanto al público como a los personajes; y a las distintas acciones simultáneas, a las distintas fases de una acción idéntica (donde los personajes, unidos como las abejas de un enjambre, soportarán todos los asaltos de las situaciones y los asaltos exteriores de los elementos y de la tempestad) corresponderán medios físicos que producirán luz, truenos o viento, y cuyas repercusiones sacudirán al espectador.

Sin embargo, ha de reservarse un emplazamiento central que sin servir propiamente de escena, permita que el grueso de la acción se concentre e intensifique cada vez que sea necesario.

LOS OBJETOS. LAS MÁSCARAS. LOS ACCESORIOS. Maniquíes, máscaras enormes, objetos de proporciones singulares aparecerán con la misma importancia que las imágenes verbales y subrayarán el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión, y como corolario todos los objetos que requieren habitualmente una representación física estereotipada aparecerán escamoteados o disfrazados.

EL DECORADO. No habrá decorado. Cumplirán esa función personajes jeroglíficos, vestimentas rituales, maniquíes de diez metros de altura que representarán la barba del Rey Lear en la tempestad, instrumentos musicales grandes como hombres, y objetos de forma y fines desconocidos.

LA ACTUALIDAD. Pero, se dirá, un teatro tan alejado de la vida, de los hechos, de las preocupaciones actuales... De la actualidad y de los acontecimientos, ¡sí! De las preocupaciones en cuanto hay en ellas una profundidad reservada a unos pocos, ¡no! En el *Zohar*, la historia de Rabbi Simeón que arde como un fuego es tan inmediata como el fuego mismo.

LAS OBRAS. No interpretaremos piezas escritas, sino que ensayaremos una puesta en escena directa en torno a temas, hechos, y obras conocidas. La naturaleza y la disposición misma de la sala sugieren el espectáculo y no podemos negarnos ningún tema, por más vasto que sea.

ESPECTÁCULO. Hay que resucitar la idea de un espectáculo integral. El problema es dar voz al espacio, alimentarlo y amueblarlo, como minas metidas en una muralla blanca, que se transforma en géyseres y ramilletes de piedras.

EL ACTOR. El actor es a la vez un elemento de primordial importancia, pues de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo, y una especie de elemento pasivo y neutro, ya que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal. No existe en este dominio, por otra parte, regla precisa; y entre el actor al que se pide una simple cualidad de sollozo y el que debe pronunciar un discurso con todas sus personales cualidades de persuasión, hay toda la distancia que separa a un hombre de un instrumento.

LA INTERPRETACIÓN. Será un espectáculo cifrado de un extremo al otro, como un lenguaje. De tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo; y como los personajes serán sólo tipos, los gestos, la fisonomía, el ropaje, aparecerán como simples trazos de luz.

EL CINE. A la cruda visualización de lo que es, opone el teatro por medio de la poesía imágenes de lo que no es. Por otra parte, desde el punto de vista de la actuación no es posible comparar una imagen cinematográfica con una imagen teatral que obedece a todas las exigencias de la vida.

LA CRUELDAD. Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu.

EL PÚBLICO. Es necesario ante todo que el teatro exista.

EL PROGRAMA. Pondremos en escena, sin cuidarnos del texto:

1. Una adaptación de una obra de la época de Shakespeare, enteramente conforme con el estado actual de turbación de los espíritus, ya se trate de una pieza apócrifa de Shakespeare, como *Arden of Feversham*, o de cualquier otra de la misma época.
2. Una pieza de libertad poética extrema, de León-Paul Fargue.
3. Un extracto del *Zohar*: la historia del Rabbi Simeón, que tiene siempre la violencia y la fuerza de una conflagración.
4. La historia de Barba Azul, reconstituida según los archivos y con una idea nueva del erotismo y de la crueldad.
5. La caída de Jerusalén, según la Biblia y la historia, con el color rojo sangre que mana de la ciudad y ese sentimiento de abandono y pánico de las gentes, visible hasta en la luz; y por otra parte las disputas metafísicas de los profetas, la espantosa agitación intelectual que ellos crearon, y que repercutió físicamente en el rey, el templo, el populacho y los acontecimientos.
6. Un cuento del Marqués de Sade, donde se transponga el erotismo, presentado alegóricamente como exteriorización violenta de la crueldad y simulación del resto.
7. Uno o varios melodramas románticos donde lo inverosímil será un elemento poético activo y concreto.
8. El *Woyzeck* de Büchner, como reacción contra nuestros propios principios, y como ejemplo de lo que puede obtenerse escénicamente de un texto preciso.
9. Obras del teatro isabelino, despojadas de su texto, y conservando sólo el atavío de época, las situaciones, los personajes y la acción.

9

CARTAS SOBRE LA CRUELDAD

PRIMERA CARTA

París, 13 de septiembre de 1932
A J. P.

Querido amigo:

No puedo aclararte minuciosamente mi manifiesto, lo que deformaría quizá mi propósito. Todo cuanto puedo hacer por el momento es comentar mi título de Teatro de la Crueldad y tratar de justificar su elección.

No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva.

No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. Y reivindico así el derecho de romper con el sentido usual del lenguaje, de quebrar de una buena vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos.

Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente hablando, ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.

El determinismo filosófico más corriente es, desde el punto de vista de nuestra existencia, una imagen de la crueldad.

Se da erróneamente a la palabra crueldad un sentido de rigor sangriento, de investigación gratuita y desinteresada del mal físico. El Ras etíope que arrastra a los príncipes vencidos y les impone la esclavitud, no lo hace por amor desesperado a la sangre. Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es sólo un aspecto limitado de la cuestión. En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo supliciador se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento. La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien.

SEGUNDA CARTA

París, 14 de noviembre de 1932
A J. P.

Querido amigo:

La crueldad no se sumó a mi pensamiento, siempre vivió en él, pero me faltaba advertirlo conscientemente. Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico

de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto; el mal es permanente. Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación, que él mismo se ha impuesto, y no puede dejar de crear, o sea de admitir en el centro del torbellino voluntario del bien un núcleo de mal cada vez más reducido, y cada vez más consumido. Y el teatro, como creación continua, acción mágica total, obedece a esta necesidad. Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en los gestos, en los actos, y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda.

TERCERA CARTA

París, 16 de noviembre de 1932
A M. R. de R.

Querido amigo:

Debo confesarle que no comprendo ni admito las objeciones hechas a mi título. Pues creo que la creación y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio.

El esfuerzo es una crueldad, la existencia por el esfuerzo es una crueldad. Abandonando su reposo y distendiéndose hasta alcanzar el ser, Brahma sufre, con un sufrimiento que tal vez produce armónicos de alegría, pero que en el extremo último de la curva sólo puede expresarse mediante una espantosa trituración.

En el ardor de vida, en el apetito de vida, en el irracional impulso de vida, hay una especie de maldad inicial: el deseo de Eros es crueldad en cuanto se alimenta de contingencias; la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad, ya que en un mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, ya que toda ascensión es un desgarramiento, y el espacio cerrado se alimenta de vidas, y toda vida más fuerte se abre paso a través de las otras, consumiéndolas así en una matanza que es una transfiguración y un bien. En la manifestación del mundo y metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente, y el bien es un esfuerzo, y por ende una crueldad que se suma a la otra.

No comprender esto, es no comprender las ideas metafísicas. Y no se me diga después que mi título parece limitado. Pues la crueldad endurece las cosas, moldea los planos del mundo creado. El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal. Mal que eventualmente será reducido, pero sólo en el instante supremo, cuando todo aquello que fue forma se encuentre a punto de retornar al caos.

10

CARTAS SOBRE EL LENGUAJE

PRIMERA CARTA

París, 15 de septiembre de 1931
A M. B. C.

Señor,

Afirma usted en un artículo sobre la puesta en escena y el teatro «que si se considera la puesta en escena como un arte autónomo se corre el riesgo de caer en los peores errores», y: «La presentación, el aspecto espectacular de una obra dramática no ha de ser determinado de un modo totalmente independiente».

Y agrega usted que ésas son verdades elementales.

Tiene usted mil veces razón al considerar la puesta en escena sólo como un arte menor y subsidiario; y aun aquéllos que lo emplean con el máximo de independencia le niegan toda originalidad fundamental. Mientras la puesta en escena continúe siendo, hasta en el ánimo de los más libres directores, un simple medio de presentación, un modo accesorio de expresar la obra, una especie de intermediario espectacular sin significado propio, sólo valdrá en tanto logre disimularse detrás de las obras que pretende servir. Y esto seguirá siendo así mientras lo más interesante de una obra representada sea el texto, mientras en el

teatro –arte de representación– la literatura sea más importante que esa representación impropiamente llamada espectáculo, con todo lo que este término implica de peyorativo, accesorio, efímero y exterior.

Esto sí me parece una verdad primera, anterior a cualquier otra: que el teatro, arte independiente y autónomo, ha de acentuar para revivir, o simplemente para vivir, todo aquello que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y fijo.

No es imposible seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y de un texto cada vez más verbal, difuso y agobiador, al que ha de someterse la estética de la escena.

Pero esta concepción del teatro que consiste en instalar a las gentes en una hilera de sillas o sillones, para que se cuenten cuentos, todo lo maravillosos que se quiera, no es quizá la negación absoluta del teatro, que en nada necesita del movimiento para ser lo que debe ser: es ciertamente su perversión.

Que el teatro se haya transformado en algo esencialmente psicológico, alquimia intelectual de sentimientos, y que la cima del arte en materia dramática sea finalmente un cierto ideal de silencio e inmovilidad, no es sino la perversión en la escena de la idea de concentración.

Sin embargo, esta concentración interpretativa, que los japoneses, por ejemplo, emplean entre otros medios de expresión, vale únicamente como un medio entre tantos. Y transformarla en el fin de la escena, es abstenerse de utilizar la escena, como si alguien empleara las pirámides para alojar el cadáver de un faraón, y con el pretexto de que el cadáver de un faraón cabe en un nicho, se contentara con el nicho e hiciera volar las pirámides.

Junto con las pirámides haría volar todo el sistema filosófico y mágico del que el nicho es apenas punto de partida, y el cadáver condición.

Por otra parte, si cuida el escenario en detrimento del texto, el director se equivoca indudablemente, pero menos tal vez que el crítico que condena esa preocupación exclusiva por la puesta en escena.

Pues al atender a la puesta en escena, que en una pieza de teatro es la parte real y específicamente teatral del espectáculo, el director se sitúa en la línea verdadera del teatro, que es asunto de realización. Pero ambos bandos juegan aquí con las palabras; pues la expresión «puesta en escena» ha adquirido con el uso ese sentido despreciativo sólo a causa de nuestra concepción europea del teatro, que da primacía al lenguaje hablado sobre todos los otros medios de expresión.

No se ha probado en absoluto que no haya lenguaje superior al lenguaje verbal. Y parece que en la escena (ante todo un espacio que se necesita llenar y un lugar donde ocurre alguna cosa) el lenguaje de las palabras debiera ceder ante el lenguaje de los signos, cuyo aspecto objetivo es el que nos afecta de modo más inmediato.

Desde este punto de vista, el trabajo objetivo de la puesta en escena asume una suerte de dignidad intelectual a raíz de la desaparición de las palabras en los gestos, y del hecho de que la parte plástica y estética del teatro abandonan su carácter de intermedio decorativo para convertirse, en el sentido exacto del término, en un *lenguaje* directamente comunicativo.

De otro modo, si es cierto que en una pieza creada para ser hablada el director se equivoca al perderse en efectos de decorados iluminados con mayor o menor sabiduría, en acciones de grupos,

en movimientos furtivos, efectos todos que podríamos llamar epidérmicos, y que no hacen sino sobrecargar el texto, se sitúa también a la vez mucho más cerca de la realidad concreta del teatro que el autor, que hubiera podido atenerse al libro, sin recurrir a la escena cuyas necesidades espaciales parecen escapársele.

Alguien podrá señalarme aquí el alto valor dramático de todos los grandes trágicos, en quienes domina aparentemente el aspecto literario, o en todo caso el aspecto hablado.

A esto responderé que si hoy parecemos tan incapaces de dar una idea de Esquilo, de Sófocles, de Shakespeare, es, verosímilmente, porque hemos perdido el sentido de la física de ese teatro. Hoy se nos escapa el aspecto directamente humano y activo de un modo de hablar y de moverse, de todo un ritmo escénico. Aspecto que debiera tener tanta importancia o más que la admirable disección hablada de la psicología de sus héroes.

En ese aspecto, por esa gesticulación precisa que se modifica con las épocas y que actualiza los sentimientos, podrá encontrarse otra vez la profunda humanidad de ese teatro.

Pero aun así, y aunque esa física existiera realmente, yo seguiría afirmando que ninguno de esos grandes trágicos es el teatro mismo; asunto de materialización escénica y que sólo vive de materialización. Dígase si se quiere que el teatro es un arte inferior –y habrá que comprobarlo–, pero el teatro es una cierta manera de amueblar y de animar el ámbito de la escena, una conflagración de sentimientos, de sensaciones humanas, en un punto dado, y que crean situaciones en suspenso, pero expresadas en gestos concretos.

Y todavía más: tales gestos concretos han de tener una notable eficacia, que haga olvidar hasta la nece-

sidad del lenguaje hablado. Pues aunque el lenguaje hablado exista, debe ser sólo una respuesta, una tregua en el espacio agitado; y el cemento de los gestos ha de alcanzar, a fuerza de eficacia humana, el valor de una verdadera abstracción.

En una palabra, el teatro debe transformarse en una especie de demostración experimental de la identidad profunda de lo concreto y lo abstracto.

Pues al lado de la cultura de las palabras está la cultura de los gestos. Hay otros lenguajes en el mundo además de nuestro lenguaje occidental que ha optado por la precisión, por la sequedad de las ideas, y que las presenta inertes e incapaces de despertar a su paso todo un sistema de analogías naturales, como las lenguas de Oriente.

Es justo que el teatro continúe siendo el más eficaz y activo acto de pasaje de esas inmensas perturbaciones analógicas donde las ideas son tomadas al vuelo, en un punto cualquiera de su transmutación en lo abstracto.

Ningún teatro completo puede ignorar esas transformaciones cartilaginosas de ideas, que a los sentimientos conocidos y acabados agregan la expresión de estados espirituales propios del dominio de la semiconciencia, siempre expresados más adecuadamente por la sugestión de los gestos que por las determinaciones precisas y localizadas de las palabras.

Y la más alta idea posible del teatro parece ser, en síntesis, la que nos reconcilia filosóficamente con el devenir, la que nos sugiere, a través de toda suerte de situaciones objetivas, la noción furtiva del pasaje y de la transmutación de las ideas en las cosas, mucho más que la formación y caída de los sentimientos en palabras.

Parece también, y de una voluntad semejante ha surgido el teatro, que sólo deba hacerse inter-

venir al hombre y sus apetitos en tanto se enfrente magnéticamente con su destino. No para someterse a él, sino para medirse con él.

SEGUNDA CARTA

París, 28 de septiembre de 1932
A J. P.

Querido amigo:

No creo que después de leer mi manifiesto pueda uste perseverar en su objeción; así que no lo ha leído, o lo ha leído mal. Mis espectáculos en nada se parecen a las improvisaciones de Copeau. Por más que se asemejen en lo concreto, en lo exterior, por más que hundan sus raíces en la libre naturaleza y no en las cámaras cerradas del cerebro, en manera alguna quedan librados al capricho de la inspiración inculta e irreflexiva del actor; y menos del actor moderno que si se lo saca del texto pierde pie y no sabe qué hacer. Cuidaré de no librar a tal azar la suerte de mis espectáculos y del teatro. No.

Adviértase lo que ocurrirá en realidad. Se trata nada menos que de cambiar el punto de partida de la creación artística, y de trastornar las leyes habituales del teatro. Se trata de sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento.

Falta descubrir aún la gramática de ese nuevo lenguaje. El ademán es su materia y su cabeza; y, si se quiere, su alfa y omega. Parte de la NECESIDAD del lenguaje más que del lenguaje ya for-

mado. Pero descubriendo un callejón sin salida en la palabra, vuelve espontáneamente al ademán. Roza de paso algunas de las leyes de la expresión material humana. Se sumerge en la necesidad. Rehace poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje. Pero con una conciencia multiplicada de los mundos que ha puesto en movimiento por el lenguaje de la palabra, y a los que revive en todos sus aspectos. Ilumina otra vez las relaciones fijas y encerradas en las estratificaciones de la sílaba humana, que ésta ha confinado y matado. Rehace otra vez, plano por plano, término por término, todas las operaciones por las que ha pasado la palabra para llegar a hablar de ese incendiario del que nos protege el Fuego Padre como un escudo bajo la forma de Júpiter, la contracción latina del Zeus-Padre griego; todas esas operaciones por medio de gritos, onomatopeyas, signos, actitudes, por medio de lentas, abundantes y apasionadas modulaciones nerviosas. Pues afirmo, en primer lugar, que las palabras no quieren decirlo todo, y que por su naturaleza y por su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo. Y por desarrollo entiendo verdaderas cualidades concretas, extensas, puesto que estamos en un mundo concreto y extenso. El lenguaje del teatro apunta pues a encerrar y utilizar la extensión, es decir espacio, y utilizándola así a hacerla hablar. Tomo los objetos, las cosas de la extensión, como imágenes, como palabras, uniéndolas y haciendo que se respondan unas a otras de acuerdo con las leyes del simbolismo y de las analogías vivientes. Leyes eternas que son las de toda poesía y todo lenguaje viable; y entre otras cosas las de los ideogramas chinos y las de los antiguos jeroglíficos egipcios.

Así, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, so pretexto de que no representaré piezas escritas, amplío el lenguaje de la escena y multiplico sus posibilidades.

Al lenguaje hablado, sumo otro lenguaje, y trato de devolver al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando hablo de que no representaré piezas escritas, quiero decir que no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra; que en mis espectáculos habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que asimismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo.

El teatro, a la inversa de lo que aquí se practica –aquí, es decir en Europa, o mejor en Occidente– no seguirá basándose en el diálogo, y el diálogo mismo por lo poco que de él reste, no será redactado, fijado a priori, sino que nacerá en escena, será creado en escena, en correlación con el otro lenguaje y con las necesidades de las actitudes, signos, movimientos y objetos. Pero al abrirse paso con todos estos tanteos objetivos en la materia misma, donde la palabra habrá de aparecer como una necesidad, como el resultado de una serie de compresiones, de choques, de roces escénicos, de evoluciones de toda suerte (así se transformará el teatro en una auténtica operación viviente y conservará esa especie de palpitación emocional sin la que el arte es arte gratuito), todos esos tanteos, búsquedas, choques, culminarán igualmente en una obra, en una composición *inscrita*, fijada en sus menores detalles, y anotada con nuevos medios de notación. La composición, la creación, en lugar de hacerse en el

cerebro de un autor, se harán en la naturaleza misma, en el espacio real, y el resultado definitivo será tan riguroso y determinado como el de no importa qué obra escrita, con el agregado de una inmensa riqueza objetiva.

P.S. El autor habrá de descubrir y asumir lo que pertenece a la puesta en escena, tanto como lo que pertenece al autor, pero transformándose a la vez en director, de manera que cese esta absurda dualidad actual de director y autor.

Un autor que no crea directamente la materia escénica, ni evoluciona en escena orientándose e imprimiendo la fuerza de su propia orientación al espectáculo, traiciona en realidad su misión. Y es justo que el actor lo reemplace. Pero tanto peor entonces para un teatro que es obligado a soportar esta usurpación.

El «tiempo» teatral, que se apoya en la respiración, tanto se precipita a veces en grandes expiraciones voluntarias como se contrae y atenúa en una inspiración prolongada y femenina. Un ademán contenido provoca un hormigueo forzoso y múltiple, y ese ademán lleva en sí la magia de su evocación.

Pero aunque gustamos adelantar sugestiones acerca de la vida enérgica y animada del teatro, mucho nos guardaremos de fijarle leyes.

Lo cierto es que la respiración humana tiene principios basados en las innúmeras combinaciones de los ternarios cabalísticos. Hay seis ternarios principales e innumerables combinaciones de ternarios, pues de ellos ha surgido toda vida. Y el teatro es justamente el lugar donde reproducimos a voluntad esta respiración mágica. Si la fijación de un ademán importante requiere a su alrededor una respiración precipitada y múltiple, esa misma

exagerada respiración puede llegar a romper lentamente sus ondas alrededor de un ademán fijo. Hay principios abstractos, pero no una concreta ley plástica; la única ley es la energía poética que va del silencio estrangulado a la representación precipitada de un espasmo, y del lenguaje individual *mezzo voce* a la tempestad pesada y amplia de un coro que aumenta lentamente de volumen.

Pero lo importante es crear etapas y perspectivas entre un lenguaje y otro. El secreto del teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres, y la discontinuidad dialéctica de la expresión.

Quien tenga idea de lo que es este lenguaje, sabrá comprendernos. Sólo para él escribimos. Damos en otra parte algunas precisiones suplementarias que completan el primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad.

Habiendo dicho en el primer Manifiesto todo lo esencial, el segundo trata sólo de precisar ciertos puntos. Proporciona una definición de la Crueldad y propone una descripción del espacio escénico. Ya se verá lo que lograremos con ella.

TERCERA CARTA

París, 9 de noviembre de 1932
A J. P.

Querido amigo:

Las objeciones que a usted y a mí nos han hecho acerca del Manifiesto del Teatro de la Crueldad se refieren unas a la crueldad, y no llegan a advertir cómo funcionará en mi teatro –al menos como elemento esencial determinante–, y otras al teatro tal como yo lo concibo.

En cuanto a la primera objeción, están en lo cierto, no en cuanto a la crueldad, ni en cuanto al teatro, sino en cuanto al lugar que esta crueldad ocupa en mi teatro. Hubiera debido especificar mi muy particular empleo de esa palabra, y agregar que no la empleo en un sentido episódico, accesorio, por gusto sádico o perversión espiritual, por amor a los sentimientos singulares y a las actitudes malsanas, es decir en un sentido completamente circunstancial; no se trata en absoluto de la crueldad como vicio, de la crueldad como brote de apetitos perversos que se expresan por medio de sanguinarios ademanes, como excrecencias enfermizas en una carne ya contaminada; sino al contrario, de un sentimiento desinteresado y puro, de un verdadero impulso del espíritu basado en los ademanes de la vida misma; y en la idea de que la vida metafísicamente hablando, y en cuanto admite la extensión, el espesor, la pesadez y la materia, admite también, como consecuencia directa, el mal y todo lo que es inherente al mal, al espacio, a la extensión y a la materia. Y todo esto culmina en la conciencia, y en el tormento, y en la conciencia en el tormento. Y a pesar del ciego rigor que implican todas estas contingencias, la vida no puede dejar de ejercerse, pues si no no sería vida; pero ese rigor, esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad. He dicho pues «crueldad» como pude decir «vida» o como pude decir «necesidad», pues quiero señalar sobre todo que para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir mágico.

Y busco técnica y prácticamente todos los medios de llevar al teatro a esa idea superior, y

quizá excesiva, pero también viviente y violenta. En cuanto a la redacción en sí del manifiesto reconozco que es abrupta y en gran parte inadecuada.

Planteo principios rigorosos, inesperados, de aspecto áspero y terrible, y en el momento en que se aguarda su justificación paso al principio siguiente.

La dialéctica de este manifiesto es débil. Salto sin transición de una idea a otra. Ninguna necesidad interior justifica la disposición adoptada.

En cuanto a la última objeción pretendo que el director, transformado en una suerte de demiurgo, y que tiene en el trasfondo del pensamiento esa idea de pureza implacable de consumación a cualquier precio, si verdaderamente quiere ser director, y por tanto hombre conocedor de la materia y los objetos, lleve a cabo en el dominio físico una búsqueda del movimiento intenso, del ademán patético y preciso, que en el plano psicológico equivale a la disciplina moral más absoluta y más íntegra, y en el plano cósmico al desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas que activan lo que es necesario activar y trituran y queman lo que es necesario triturar y quemar.

Y he aquí la conclusión general:

El teatro no es ya un arte; o en todo caso es un arte inútil. Se ha conformado en todo a la idea occidental del arte. Estamos hartos de sentimientos decorativos y vanos, de actividades sin objeto, consagradas solamente a lo amable y a lo pintoresco. Queremos un teatro que funcione activamente, pero en un nivel aún no definido.

Necesitamos acción verdadera, pero sin consecuencias prácticas. La acción del teatro no desborda al plano social. Y mucho menos al plano moral y psicológico.

Se advierte así que el problema no es simple; pero por más caótico, impenetrable y áspero que sea, nuestro Manifiesto no elude el verdadero problema; al contrario, lo ataca de frente, cosa que desde hace mucho no se anima a hacer ningún hombre de teatro. Ninguno hasta ahora ha planteado el verdadero principio del teatro, que es metafísico; y si hay tan pocas piezas teatrales válidas, no es por falta de talento o de autores.

Dejando a un lado el problema del talento, hay en el teatro europeo un error fundamental de principio; y ese error es parte de todo un orden de cosas donde la ausencia de talento no es un simple accidente, sino una consecuencia.

Si nuestra época se aparta y se desinteresa del teatro, es porque el teatro ha dejado de representarla. No espera ya que el teatro le proporcione mitos en que ella pueda apoyarse.

Vivimos una época quizá única en la historia, en la que el mundo, pasado por una criba, mira cómo se derrumban los antiguos valores. La vida calcinada se deshace en sus fundamentos; y en el plano moral o social se produce un monstruoso desencadenamiento de apetitos, una liberación de los instintos más bajos, una crepitación de vidas ardidas, prematuramente expuestas a las llamas.

En los acontecimientos actuales no interesan los acontecimientos mismos, sino ese estado de fermentación moral en que precipitan a nuestros espíritus; en esta extrema tensión. Un estado de caos consciente en el que nos hunden incesantemente.

Y lo que perturba el espíritu sin hacerle perder el equilibrio es un medio patético de traducir la pulsación innata de la vida. Y bien, si el teatro se ha apartado de esta actualidad patética y mítica, no es raro que el público se aparte de un teatro que ignora la actualidad hasta ese punto.

Puede pues reprocharse al teatro, tal como hoy se practica, una terrible falta de imaginación. El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (ese espectáculo individual de la vida donde triunfan los CARACTERES), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que desearíamos volver a encontrarnos.

Y alcanzar, por ese medio, una especie de semejanza general y tan poderosa que produzca instantáneamente su efecto.

Que nos libere, a nosotros, en un mito donde hayamos sacrificado nuestra pequeña individualidad humana, como personajes del pasado, con fuerzas redescubiertas en el pasado.

CUARTA CARTA

París, 28 de mayo de 1933
A J. P.

Querido amigo:

No he dicho que pretenda actuar directamente sobre nuestra época; he dicho que el teatro que quiero crear supone, para ser posible, para ser admitido por la época, otra forma de civilización.

Pero, aunque no represente a su tiempo, el teatro puede impulsar a esa transformación profunda de las ideas, de las costumbres, de las creencias, de los principios, en que reposa el espíritu de la época. En todo caso, esto no me impide hacer lo que quiero hacer, y hacerlo rigurosamente. Haré lo que he soñado, o no haré nada.

En lo atinente al espectáculo, me es imposible proporcionar precisiones suplementarias. Por dos razones:

1. Esta vez lo que quiero hacer es más fácil de hacer que de decir.
2. No quiero correr el riesgo de que me plagien, como ya ha ocurrido varias veces.

A mi entender, sólo tiene derecho a llamarse autor, es decir creador, quien tiene a su cargo el manejo directo de la escena. Y éste es justamente el punto vulnerable del teatro, tal como se entiende no sólo en Francia sino en Europa e incluso en todo Occidente. El teatro occidental reconoce como lenguaje, atribuye las facultades y las virtudes de un lenguaje, permite denominar lenguaje (con esa suerte de dignidad intelectual atribuida en general a este término) sólo al lenguaje articulado, articulado gramaticalmente, es decir al lenguaje de la palabra, y de la palabra escrita, de la palabra que, pronunciada o no pronunciada, no sería menos valiosa si sólo fuese palabra escrita.

En el teatro, tal como aquí lo concebimos, el texto es todo. Se entiende y admite definitivamente (y esto se ha incorporado a nuestros hábitos y a nuestra mente, y se le reconoce como valor espiritual) que el lenguaje de las palabras es el lenguaje primero. Ahora bien, aun desde el punto de vista occidental es necesario admitir que la palabra se ha osificado, que los vocablos, todos los vocablos, se han helado y envarado en su propia significación, en una terminología esquemática y restringida. En el teatro, tal como aquí se practica, una palabra escrita tiene tanto valor como esa misma palabra hablada. Para algunos aficionados al teatro esto significa que una pieza leída procura satisfacciones tan definidas, tan intensas como

la misma pieza representada. Se les escapa todo cuanto se refiere a la enunciación particular de una palabra y a la vibración que puede alcanzar en el espacio; y consecuentemente todo cuanto esto pueda sumar al pensamiento. La palabra así entendida tiene apenas un valor discursivo, es decir, de elucidación. Y en tales condiciones no es exagerado decir que, dada su terminología enteramente definida y finita, la palabra sólo sirve para detener el pensamiento; lo cerca, pero lo acaba; no es en suma más que una conclusión.

Obviamente, no sin razón la poesía ha abandonado el teatro. Los poetas dramáticos han dejado de producir desde hace tiempo y no por accidente. El lenguaje de la palabra tiene sus leyes. Durante cuatrocientos años o más nos hemos acostumbrado demasiado, especialmente en Francia, a no emplear las palabras en el teatro sino en un sentido único y definido. La acción gira demasiado en torno a temas psicológicos, cuyas combinaciones esenciales están lejos de ser innumerables. Nos hemos habituado demasiado a un teatro que carece de curiosidad y fundamentalmente de imaginación.

El teatro, como la palabra, necesita que se le deje en libertad.

Este obstinarse en que los personajes hablen de sentimientos, pasiones, apetitos e impulsos de orden estrictamente psicológico, y donde una sola palabra suple a innumerables ademanes, es causa de que el teatro haya perdido su verdadera razón de ser, y que hayamos llegado a anhelar un silencio en el que podamos escuchar mejor la vida. En el diálogo se expresa la psicología occidental; y la obsesión por la palabra clara que lo exprese todo concluye en el desecamiento de las palabras.

El teatro oriental ha sabido preservar un cierto valor expansivo de las palabras, pues en la palabra el sentido claro no lo es todo; hay también una música de la palabra, que habla directamente al inconsciente. Y así es como en el teatro oriental no hay un lenguaje hablado sino un lenguaje de gestos, actitudes, signos, que, desde el punto de vista del pensamiento en acción, tiene tanto valor expansivo y revelador como el otro. Y así es como en Oriente este lenguaje de signos se valora más que el otro, atribuyéndosele poderes mágicos inmediatos. Se le invita a que le hable *no sólo* al espíritu sino a los sentidos, y, por medio de los sentidos, a alcanzar regiones aún más ricas y fecundas de la sensibilidad en pleno movimiento.

De tal manera, si el autor es quien ordena el lenguaje de las palabras y el director es su esclavo, hay aquí una simple cuestión verbal. Hay aquí una confusión de términos, pues para nosotros, y de acuerdo con el sentido que se atribuye generalmente al vocablo director, éste no es más que un artesano, un adaptador, una especie de traductor eternamente dedicado a traspasar una obra dramática de un lenguaje a otro. En cuanto deje de entenderse que el lenguaje de la palabra es superior a los otros, y el único que el teatro admite, no habrá más confusión, y el director no se verá ya obligado a desaparecer ante el autor.

Pero que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos mismos movi-

mientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida –aunque bastante lo ignoren los actores de teatro–; y he aquí entonces que el lenguaje de la literatura se reconstituye, revive, y, paralelamente, como en las telas de algunos antiguos pintores, los objetos mismos se ponen a hablar. La luz, en vez de parecer un decorado, tendrá la calidad de un verdadero lenguaje, y los elementos escénicos, grávidos de significación, se ordenarán revelando una estructura. Y ese lenguaje inmediato y físico está enteramente a disposición del director, que tiene aquí la oportunidad de crear en una suerte de total autonomía.

Sería realmente singular que en un dominio más cercano que el otro a la vida, el amo de ese dominio, o sea el director, deba ceder continuamente su sitio al autor, que por esencia trabaja en lo abstracto, es decir en el papel. Aun cuando la puesta en escena no contara con el lenguaje de los ademanes, que iguala y supera al de las palabras, cualquier puesta en escena muda, con su movimiento, sus personajes múltiples, sus luces, sus decorados, podría rivalizar con pinturas como *Las hijas de Lot*, de Lucas de Leiden, como ciertos *Aquelarres*, de Goya; ciertas *Resurrecciones* y *Transfiguraciones* del Greco; como *La tentación de San Antonio*, de Jerónimo Bosch, y la inquietante y misteriosa *Dulle Griet*, de Breughel el Viejo, donde una luz torrencial y roja, aunque localizada en ciertos sectores de la tela, parece brotar por todas partes, y bloquear a un metro de la tela, por medio de no sé qué procedimiento técnico, el ojo petrificado del espectador. Y el teatro brilla aquí en todas direcciones. El torbellino de la vida, contenido, por un cerco de luz blanca, corre repentinamente por cauces anónimos. Un ruido lívido

y chirriante se eleva de esa bacanal de larvas, de un color que ni siquiera las magalladuras de la piel humana pueden reproducir. La vida verdadera es móvil y blanca; la vida oculta es lívida y fija, con todas las posibles actitudes de una infinita inmovilidad. Es un teatro mudo, pero que habla más que si se le hubiera dado un lenguaje para expresarse. Todas estas pinturas tienen doble sentido, y más allá de sus cualidades puramente pictóricas, traen una enseñanza y revelan aspectos misteriosos o terribles de la naturaleza y del espíritu.

Pero felizmente para el teatro, la puesta en escena es mucho más que eso. Pues, además de ordenar una representación con palpables medios materiales, la puesta en escena pura contiene en ademanes, gestos, actitudes móviles, y en el empleo concreto de la música, todo cuanto contiene la palabra, disponiendo además de la palabra. Repeticiones rítmicas de sílabas y particulares modulaciones de la voz, vistiendo el sentido preciso de las palabras, precipitan mayor número de imágenes en el cerebro, produciendo un estado aproximadamente alucinatorio, e imponen a la sensibilidad y al espíritu una especie de alteración orgánica que contribuye a quitar a la poesía escrita la gratuidad que comúnmente la caracteriza. Y en torno a esa gratuidad se concentra todo el problema del teatro.

11

EL TEATRO DE LA CRUELDAD

SEGUNDO MANIFIESTO

Lo advierta o no, consciente o incoscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida.

El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de este teatro.

Esa crueldad que será sanguinaria cuando convenga, pero no sistemáticamente, se confunde pues con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige.

1. Desde el punto de vista del fondo

Es decir en cuanto a los asuntos y a los temas tratados:

El Teatro de la Crueldad escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época.

No piensa dejar al cine la tarea de liberar los mitos del hombre y de la vida moderna. Pero lo

hará a su modo; es decir, oponiéndose a la tendencia económica, utilitaria y técnica del mundo, pondrá otra vez de moda las grandes preocupaciones y las grandes pasiones esenciales que el teatro moderno ha recubierto con el barniz del hombre falsamente civilizado.

Tales temas serán cósmicos, universales, y se los interpretará de acuerdo con los textos más antiguos, de las viejas cosmogonías mexicana, hindú, judaica, irania, etcétera.

Renunciando al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos, el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones.

Incluirá no sólo el anverso, sino también el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad con la vida.

Además, las grandes conmociones sociales, los conflictos entre pueblos o entre razas, las fuerzas naturales, la intervención del azar, el magnetismo de la fatalidad, se manifestarán ahí ya sea indirectamente, en la agitación y los gestos de personajes de talla de dioses, de héroes o de monstruos, de dimensiones míticas, o directamente, como manifestaciones materiales obtenidas por medios científicos nuevos.

Esos dioses o héroes, esos monstruos, esas fuerzas naturales y cósmicas serán interpretados según las imágenes de los textos sagrados más antiguos, y de las viejas cosmogonías.

2. Desde el punto de vista de la forma

Además de esa necesidad que tiene el teatro de fortalecerse en las fuentes de una poesía eternamente apasionada y accesible a los sectores más alejados y distraídos del público, una poesía alcanzada por una vuelta a los viejos Mitos primitivos, requeriremos de la puesta en escena, y no del texto, el cuidado de materializar y sobre todo de *actualizar* esos antiguos conflictos; es decir que tales temas se llevarán directamente al teatro materializados en movimientos, expresiones y gestos antes que volcados en palabras.

Renunciaremos así a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor.

Y recobraremos también el antiguo espectáculo popular sentido y experimentado directamente por el espíritu, sin las deformaciones del lenguaje y del escollo de la palabra y de los vocablos.

Intentamos fundar el teatro ante todo en el espectáculo, en el que introduciremos una noción nueva del espacio usando todos los planos posibles y los grados de la perspectiva en profundidad y altura, y con ello sumaremos una idea particular del tiempo a la idea del movimiento.

En un tiempo dado, al mayor número posible de movimientos añadiremos el mayor número posible de imágenes físicas y de significaciones ligadas a tales movimientos.

Las imágenes y los movimientos empleados no estarán ahí sólo para el placer exterior de los ojos o del oído, sino para el más secreto y provechoso del espíritu.

Así el espacio teatral será utilizado no sólo en sus dimensiones y en su volumen, sino, si cabe decirlo, *en sus fosos.*

El encabalgamiento de las imágenes y de los movimientos conducirá, por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras.

Pues ha de entenderse que en esta cantidad de movimientos y de imágenes ordenadas para un tiempo dado incluiremos silencio y ritmo, tanto como una cierta vibración y una cierta agitación física, compuestas por objetos y gestos reales, y realmente utilizados. Y puede decirse que el espíritu de los más antiguos jeroglíficos presidirá la creación de ese lenguaje teatral puro.

Todo público popular ha gustado siempre de las expresiones directas y de las imágenes; habrá lenguaje hablado, expresiones verbales explícitas en todas las partes claras y netamente dilucidadas de la acción, en las partes en que descansa la vida e interviene la conciencia.

Pero, junto con ese sentido lógico, se dará a las palabras su sentido verdaderamente mágico, de encantamiento; las palabras tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no sólo significado.

Pues esas excitantes apariciones de monstruos, esos excesos de héroes y dioses, esas revelaciones plásticas de fuerzas, esas intervenciones explosivas de una poesía y de un humor que desorganizan y pulverizan apariencias, según el principio anárquico, analógico de toda verdadera poesía, sólo ejercerán su magia cierta en una atmósfera de sugestión hipnótica donde la mente es afectada por una directa presión sobre los sentidos.

Así como en el teatro digestivo de hoy los nervios, es decir una cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, librados a la anarquía espiritual del espectador, el Teatro de la Crueldad intenta recuperar todos los anti-

guos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad.

Tales medios, que consisten en intensidades de colores, de luces o sonidos, que utilizan la vibración, la trepidación, la repetición ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada, tonos especiales o una dispersión general de la luz, sólo pueden obtener todo su efecto mediante el empleo de *disonancias*.

Pero en vez de limitar esas disonancias al dominio de un solo sentido, las haremos saltar de un sentido a otro, de un color a un sonido, de una palabra a una luz, de un trepidante ademán a una plana tonalidad sonora, etcétera.

El espectáculo así compuesto, así construido, se extenderá, por supresión de la escena, a la sala entera del teatro, escalará las murallas por medio de livianas pasarelas, envolverá previamente al espectador, y lo sumergirá en un constante baño de luz, de imágenes, de movimientos y de ruidos. El decorado serán los mismos personajes, que tendrán la talla de gigantescos maniquíes, y unos paisajes de luz móvil que caerá sobre objetos y máscaras en continuo desplazamiento.

Y, así como no habrá sitio desocupado en el espacio, tampoco habrá tregua ni vacío en la mente o la sensibilidad del espectador. Es decir que entre la vida y el teatro no habrá corte neto, ni solución de continuidad. Quien haya visto rodar la escena de un film, comprenderá exactamente a qué nos referimos.

Queremos disponer, para un espectáculo teatral, de medios materiales semejantes –en luces, comparsas, recursos de todo tipo– a los que malgastan ciertas compañías, de modo que todo cuanto hay de activo y mágico en semejante despliegue se pierde para siempre.

El primer espectáculo del Teatro de la Crueldad se titulará

LA CONQUISTA DE MÉXICO

Pondrá en escena acontecimientos y no hombres. Los hombres llegarán a su hora con su psicología y sus pasiones, pero serán como la emanación de ciertas fuerzas, y se los verá a la luz de los acontecimientos y de la fatalidad histórica.

Tal asunto ha sido elegido:

1. A causa de su actualidad y porque permite aludir de muchos modos a problemas que interesan vitalmente a Europa y el mundo.

Desde el punto de vista histórico, *La Conquista de México* plantea el problema de la colonización. Revive de modo brutal, implacable, sangriento, la fatuidad siempre viva de Europa. Permite destruir la idea que tiene Europa de su propia superioridad. Opone al cristianismo religiones mucho más antiguas. Corrige las falsas concepciones de Occidente acerca del paganismo y ciertas religiones naturales, y subraya patética, ardientemente, el esplendor y la poesía siempre actual de las antiguas fuentes metafísicas donde bebieron esas religiones.

2. Al plantear el problema terriblemente actual de la colonización y el pretendido derecho de un continente a avasallar a otro, se cuestiona a la vez la superioridad real de ciertas razas sobre otras, y se muestra la filiación interna que liga el genio de una raza a formas precisas de civilización. Opone la tiránica anarquía de los colonizadores a la profunda armonía moral de los futuros colonizados.

Luego, en contraste con el desorden de la monarquía europea de la época, basada en los

principios materiales más injustos y groseros, esclarece la jerarquía orgánica de la monarquía azteca, establecida sobre indiscutibles principios espirituales.

Desde el punto de vista social, muestra la paz de una sociedad que sabía cómo alimentar a todos sus miembros, y donde la Revolución se había cumplido desde el principio. Ese choque del desorden moral y la anarquía católica con el orden pagano puede desatar inauditas conflagraciones de fuerzas y de imágenes, sembradas aquí y allá de diálogos brutales. Y esto por medio de luchas de hombre a hombre que llevan consigo como estigmas las ideas más opuestas. Ya suficientemente subrayados el fondo moral y el interés actual de tal espectáculo, insistiremos en el valor espectacular de los conflictos que pretende poner en escena.

Ante todo las luchas interiores de Montezuma, el rey desgarrado, de móviles que la historia no ha sido capaz de aclararnos.

Se mostrará de manera pictórica, objetiva, sus luchas y su discusión simbólica con los mitos visuales de la astrología.

En fin, además de Montezuma, la multitud, los distintos estratos sociales, la rebelión del pueblo contra el destino, representado por Montezuma, el clamor de los incrédulos, las argucias de los filósofos y de los sacerdotes, las lamentaciones de los poetas, la traición de los comerciantes y de la clase media, la duplicidad y la debilidad sexual de las mujeres.

El espíritu de las multitudes, el soplo de los acontecimientos se desplazarán en ondas materiales sobre el espectáculo, fijando aquí y allá ciertas líneas de fuerza, y sobre estas ondas, la conciencia empequeñecida, rebelde o desesperada de

algunos individuos sobrenadará como una brizna de paja.

El problema, teatralmente, es determinar y armonizar esas líneas de fuerza, concentrarlas y extraer de ellas sugestivas melodías.

Esas imágenes, movimientos, danzas, ritos, músicas, melodías truncadas, desplazamientos del diálogo, serán cuidadosamente anotados y descritos con palabras, mientras sea posible, y principalmente para las partes no dialogadas del espectáculo, de acuerdo con el principio de registrar en cifras, como en una partitura musical, lo que no puede describirse con palabras.

12

UN ATLETISMO AFECTIVO

Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos.

El actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del atleta, su doble en verdad, aunque no actúe en el mismo plano.

El actor es un atleta del corazón.

La división de la persona total en tres mundos vale también para él; y sólo a él le pertenece la esfera afectiva.

Le pertenece orgánicamente.

Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que en los movimientos de la acción dramática se localizan en los mismos puntos.

El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica; pero en la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior.

Todos los recursos de la lucha, del boxeo, de los cien metros, del salto en alto, encuentran bases orgánicamente análogas en el movimiento de las pasiones, tienen los mismos puntos físicos de sustentación.

Con esta corrección adicional, sin embargo: de que aquí el movimiento es inverso; en la respiración por ejemplo, el cuerpo del actor se apoya en

la respiración, mientras que en el luchador, en el atleta físico, la respiración se apoya en el cuerpo.

Esta cuestión de la respiración es en verdad primordial; está en relación inversa con la importancia de la expresión exterior.

Mientras más sobria y restringida es la expresión, más honda y pesada es la respiración, más sustancial y plena de resonancias.

Y a una expresión arrebatada, amplia y exterior, corresponde una respiración en ondas breves y bajas.

Es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tienen su respiración propia.

Ahora bien, los tiempos de la respiración tienen un nombre de acuerdo con la Cábala; y estos tiempos dan forma al corazón humano, y su sexo a los movimientos de las pasiones.

El actor es un mero empirista, un curandero guiado por un instinto pobre y vago.

No es cuestión, sin embargo, piénsese lo que se piense, de enseñarle a desatinar.

Es importante ante todo concluir con esa especie de osada ignorancia en que se mueve todo el teatro contemporáneo, como en una niebla, tropezando continuamente. El buen actor encuentra instintivamente cómo captar y transmitir ciertos poderes; pero se sorprendería mucho si se le revelase que esos poderes que se mueven materialmente por los órganos y *en los órganos* existen realmente, pues nunca se le ocurrió que en verdad existieran.

Para utilizar sus emociones como el luchador utiliza su musculatura, el actor ha de ver al hombre como a un Doble, como el Ka de los embalsamadores egipcios, como un espectro perpetuo que irradia poderes afectivos.

Espectro plástico y nunca acabado cuyas formas imita el actor verdadero, y al que éste impone las formas y la imagen de su propia sensibilidad.

Sobre ese doble influye el teatro, a esa efigie espectral da forma el teatro; y como todos los espectros, ese doble tiene una larga memoria. La del corazón es duradera, y, ciertamente, el actor piensa con él: aquí predomina el corazón.

Es decir que en el teatro más que en cualquier otra parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen, y que tienen un sentido material.

Sea o no exacta la hipótesis, importa sobre todo que es verificable.

El alma puede reducirse fisiológicamente a una madeja de vibraciones.

Es posible ver a ese espectro de alma como intoxicado con sus propios gritos –que corresponderían a los mantras hindúes–, esas consonancias, esos acentos misteriosos donde las penumbras materiales del alma, acosadas hasta sus madrigueras, llegan a librar sus secretos a la luz del día.

La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio de actor. Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía.

Alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor la maestría de un verdadero curandero.

Saber que el alma tiene una expresión corporal, permite al actor alcanzar el alma en sentido inver-

so; y redescubrir su ser por medio de analogías matemáticas.

Entender el secreto del *tiempo* de las pasiones –esa especie de *tempo* musical que regula el compás armónico– es un aspecto del teatro que nuestro teatro psicológico moderno ha olvidado, desde hace mucho tiempo.

Ahora bien, ese *tempo* puede descubrirse por analogía, y se encuentra en las seis maneras de dividir y mantener la respiración, como si ésta fuese un precioso elemento.

Toda respiración tiene tres tiempos, así como hay tres principios en la raíz de toda creación, y que aun en la respiración pueden encontrar la figura correspondiente.

La Cábala divide la respiración humana en seis arcanos principales; el primero llamado el gran arcano, es el de la creación:

ANDRÓGINO	MACHO	HEMBRA
EQUILIBRADO	EXPANSIVO	ATRACTIVO
NEUTRO	POSITIVO	NEGATIVO

He tenido pues la idea de emplear este conocimiento de las distintas respiraciones no sólo en el trabajo del actor sino en la preparación del oficio de actor. Pues si el conocimiento de las respiraciones aclara el color del alma, con mucha mayor razón puede estimular el alma, facilitar su expansión.

Es indudable que como la respiración acompaña al esfuerzo, la producción mecánica de la respiración engendrará en el organismo que trabaja una cualidad correspondiente de esfuerzo.

El esfuerzo tendrá el color y el ritmo de la respiración artificialmente producida.

El esfuerzo acompaña simpáticamente a la respiración y de acuerdo con la calidad del esfuerzo futuro, una emisión preparatoria de aliento dará a ese esfuerzo facilidad y espontaneidad. Insisto en la palabra espontaneidad, pues el aliento reanima la vida, la hace arder en su propia sustancia.

Lo que la respiración voluntaria provoca es una respiración espontánea de la vida. Como una voz en colores infinitos, y a sus orillas guerreros que duermen. La campana matinal o el cuerno de la guerra los arroja en filas al combate. Pero que un niño grite de pronto «¡el lobo!», y he aquí que se despiertan. Se despiertan en medio de la noche. Falsa alarma: los soldados pretenden volver al descanso. Pero no: chocan con grupos hostiles, han caído en un verdadero avispero. El niño ha gritado en sueños. Su inconsciente más sensible y fluctuante ha tropezado con una horda enemiga. Así, por medios ocultos, la presión nacida del teatro cae sobre una realidad más temible aún, que la vida no había sospechado nunca. Así el actor labra su personalidad con el agudo filo de la respiración.

Pues el aliento que alimenta la vida permite remontar gradualmente sus etapas. Por medio de la respiración el actor puede alcanzar un sentimiento que él no conoce; si combina juiciosamente sus efectos, no se equivocará de sexo. Pues el aliento es macho o hembra y menos frecuentemente andrógino. Pero a veces es necesario describir raros estados que no se han desarrollado.

La respiración acompaña al sentimiento y es posible penetrar en el sentimiento por medio de la respiración, si se sabe discriminar cuál conviene a ese sentimiento.

Ya hemos dicho que hay seis combinaciones principales de la respiración:

NEUTRA	MASCULINA	FEMENINA
NEUTRA	FEMENINA	MASCULINA
MASCULINA	NEUTRA	FEMENINA
FEMENINA	NEUTRA	MASCULINA
MASCULINA	FEMENINA	NEUTRA
FEMENINA	MASCULINA	NEUTRA

Y un séptimo estado más allá de la respiración; y que por la puerta de la Guna superior, el estado de Sattva, une lo manifiesto a lo no manifiesto.

Y si alguien pretende que el actor no es esencialmente un metafísico, y no ha de preocuparse por este séptimo estado, le responderemos que según nuestra opinión, y aunque el teatro sea el símbolo perfecto y más completo de la manifestación universal, el actor lleva en sí el principio de ese séptimo estado, de ese camino de sangre por el que entra en todos los otros, toda vez que sus órganos en potencia despiertan de su sueño.

Es cierto que la mayoría de las veces el instinto compensa la ausencia de una idea que no puede definirse; y no es necesario caer desde tan alto para emerger entre esas mediocres pasiones que colman el teatro contemporáneo. Además, el sistema de respiraciones no ha sido inventado para producir pasiones mediocres. Y ejercicios repetidos de respiración, intensamente practicados, no nos preparan para una declaración de amor adúltero.

Una emisión del aliento repetida siete y doce veces nos prepara para gestos de cualidad sutil, para desesperadas reivindicaciones del alma.

Y a esa respiración la localizamos, la superamos en estados de contracción y liberación combinados. Nos servimos de nuestro cuerpo como de una criba por donde pasan la voluntad y el relajamiento de la voluntad.

El tiempo del pensamiento voluntario proyecta un tiempo macho, seguido sin transición dema-

siado aparente por un tiempo femenino prolongado. El tiempo del pensamiento no involuntario, e incluso del no-pensamiento se expresa con un fatigado aliento femenino que nos llega como una tibia vaharada de sótano, un aire húmedo de bosque, y en el mismo tiempo prolongado exhalamos pesadamente; sin embargo, los músculos de todo nuestro cuerpo, que vibran en áreas, no han dejado de funcionar.

Lo importante es cobrar conciencia de las localizaciones del pensamiento afectivo. Un medio de reconocimiento es el esfuerzo; y en los mismos puntos en que se apoya el esfuerzo físico se apoya también la emanación del pensamiento afectivo. Esos puntos sirven de trampolín a la emanación de un sentimiento.

Ha de señalarse que todo cuanto es femenino, cuanto es abandono, angustia, llamada, invocación, cuanto tiende hacia algo en ademán de súplica, se apoya también en los puntos en que se localiza el esfuerzo, pero como un buzo que flexionando las piernas toma impulso en el fondo del mar para subir a la superficie; y habrá como un brote de vacío en el lugar donde estaba la tensión.

Pero en ese caso lo masculino regresa como una sombra fantasmal al lugar de lo femenino, mientras que cuando el estado afectivo es masculino el cuerpo interior es una especie de geometría invertida, una imagen del estado al revés.

Tomar conciencia de la obsesión física, de los músculos estremecidos por la afectividad, equivale, como en el juego de las respiraciones, a desencadenar esta afectividad en toda su potencia, a otorgarle una amplitud sorda, pero profunda, y de una violencia desacostumbrada.

Ocurre así que cualquier actor, hasta el menos dotado, puede aumentar, por medio de este cono-

cimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión orgánica sigue una expresión plena.

Y no daña nuestro propósito conocer algunos puntos de localización.

El levantador de pesas las levanta con la espalda, apoya la fuerza multiplicada de los brazos en un derrengamiento de la espalda; y es bastante curioso comprobar que, inversamente, todo horadante sentimiento femenino –sollozo, desolación, jadeo espasmódico, estado de trance– vacía al hombre a la altura de los riñones, en el lugar exacto donde la acupuntura china alivia la congestión del riñón. Pues la medicina china sólo actúa por vacío y por lleno. Convexo y cóncavo. Tenso y relajado. *Yin y Yang.* Masculino y femenino.

Otro punto irradiante: el punto de la cólera, del ataque, del mordisco, es el centro del plexo solar. Allí se apoya la cabeza para lanzar moralmente su veneno.

El punto del heroísmo y de lo sublime es también el de la culpa. Allí donde nos golpeamos el pecho. El lugar donde hierve la cólera.

Pero donde la cólera avanza, la culpa retrocede; tal es el secreto de lo vacío y de lo lleno.

Una cólera sobreaguda, que se despedaza a sí misma, se inicia con un neutro crujiente y se localiza en el plexo por medio de un vaciado rápido y femenino; luego, bloqueada por los dos omóplatos, se vuelve como un bumerang emitiendo un chisporroteo masculino, que se consume sin avanzar. Para perder su agresividad, conserva la correlación de la respiración masculina: expira con encarnizamiento.

Sólo he querido dar algunos ejemplos de los pocos principios fecundos que conciernen a este texto técnico. Otros, si tienen tiempo suficiente,

completarán la anatomía del sistema. Hay 380 puntos en la acupuntura china, con 73 principales que se usan en la terapéutica común. No hay en nuestra humana afectividad tantos puntos de expresión.

Hay menos puntos de apoyo que puedan ser útiles al atletismo del alma.

El secreto es exacerbar esos puntos como si uno estuviese desagarrándose los músculos.

El resto se hace con gritos.

Para forjar otra vez la cadena, la cadena de un ritmo en que el espectador busca en el espectáculo su propia realidad, es necesario permitir que ese espectador se identifique con el espectáculo, y en cada respiración, y en cada tiempo.

No basta con que a ese espectador lo encadene la magia del espectáculo; ésta no lo encadenará si no sabemos dónde apoderarnos de él. No más magias azarosas, no más poesía que no encuentra apoyo en la ciencia.

En el teatro, y de ahora en adelante, hay que identificar poesía y ciencia.

Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad.

Conocer de antemano los puntos del cuerpo que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos. Y de esta invalorable clase de ciencia carece la poesía en el teatro desde hace mucho tiempo.

Conocer las localizaciones del cuerpo es pues forjar otra vez la cadena mágica.

Y en el jeroglífico de una respiración yo puedo recobrar una idea del teatro sagrado.

N.B. Nadie sabe gritar en Europa, y menos los actores en trance. Como no hacen otra cosa que hablar y han olvidado que cuentan con un cuerpo en el teatro, han olvidado también el uso del gaznate. Reducido de modo anormal, el gaznate ya no es un órgano sino una monstruosa abstracción parlante; los actores franceses no saben hacer otra cosa que hablar.

13

DOS NOTAS

I. LOS HERMANOS MARX

El primer film de los hermanos Marx que aquí conocimos: *Animal Crackers*, me pareció, y todo el mundo lo consideró así, *algo extraordinario*: la liberación por la pantalla de una magia particular que las relaciones habituales entre palabras e imágenes no revelan comúnmente, y si hay un estado característico, un definido grado poético del espíritu que puede llamarse *surrealismo*, *Animal Crackers* participa plenamente de él.

Es difícil decir en qué consiste esta suerte de magia; es en todo caso algo no específicamente cinematográfico quizá, pero que tampoco pertenece al teatro; y sólo algunos poemas surrealistas logrados, *si los hay*, podrían servirnos de términos de comparación. La calidad poética de un film como *Animal Crackers* respondería a la definición del humor, si esta palabra no hubiera perdido hace tiempo su sentido de liberación esencial, de destrucción de toda realidad en el espíritu.

Para comprender la originalidad poderosa, total, definitiva, absoluta (no exagero, trato simplemente de definir, y tanto peor si el entusiasmo me arrastra) de un film como *Animal Crackers* y por momentos (al menos en la parte final), como *Monkey Business*, habría que añadir al humor la noción de algo inquietante y trágico, de una fata-

lidad (ni feliz ni desdichada, pero de difícil formulación) que se deslizaría a sus espaldas como la forma de una enfermedad atroz sobre un perfil de absoluta belleza.

Encontramos otra vez en *Monkey Business* a los hermanos Marx, cada uno con su propio estilo, confiados y dispuestos a afrontar las circunstancias; pero mientras en *Animal Crackers* los personajes perdían desde el principio su aspecto particular, aquí asistimos durante los tres cuartos de hora del film a las cabriolas de unos clowns que se divierten y hacen bromas, algunas muy logradas; y sólo hacia el final se complican las cosas, y los objetos, los animales, los sonidos, el amo y sus criados, el huésped y sus invitados, todo se exaspera, enloquece y rebela, ante los comentarios a la vez extasiados y lúcidos de uno de los hermanos Marx, inspirado por el espíritu que ha logrado desatar al fin, y del que parece ser el comentarista estupefacto y pasajero. Nada hay a la vez tan alucinante y terrible como esta especie de caza del hombre, como esta batalla de rivales, como esta persecución en las tinieblas de un establo, en una granja poblada de telarañas, mientras que hombres, mujeres y animales rompen filas y se encuentran en medio de un amontonamiento de objetos heterogéneos que funcionan ya con un movimiento, ya con un ruido.

Cuando en *Animal Crackers* una mujer se desploma repentinamente, patas arriba en un diván, y muestra por un instante todo cuanto deseábamos ver; cuando un hombre se arroja bruscamente en un salón sobre una mujer, da con ella algunos pasos de baile y luego le azota el trasero al compás de la música, estos acontecimientos son como un ejercicio de libertad intelectual donde el inconsciente de cada uno de los personajes, oprimido por

las convenciones y los usos, se venga y nos venga al mismo tiempo. Pero cuando en *Monkey Business* un hombre perseguido tropieza con una hermosa mujer y baila con ella, *poéticamente,* en una especie de estudio del encanto y de la gracia de las actitudes, aquí la reivindicación espiritual es doble, y muestra lo que hay de poético y quizá de revolucionario en las bromas de los hermanos Marx.

Pero en la música con que baila la pareja del hombre acosado y la hermosa mujer, sea una música de nostalgia y evasión, una *música de liberación,* indica suficientemente el aspecto peligroso de todas estas bromas humorísticas, y, asimismo, que el ejercicio del espíritu poético tiende siempre a una especie de anarquía hirviente, una esencial desintegración de lo real por la poesía.

Si los norteamericanos, a cuyo espíritu pertenece este tipo de films, sólo quieren considerarlos humorísticamente, y se atienen en materia de humor a los márgenes fácilmente cómicos de la significación de la palabra, tanto peor para ellos, pero eso no nos impedirá considerar como un himno a la anarquía y a la rebelión total el final de *Monkey Businness*, ese final que pone el mugido de un ternero al mismo nivel intelectual y le atribuye la misma cualidad de dolor lúcido que el grito de una mujer atemorizada, ese final donde en las tinieblas de un sucio granero dos criados acarician a su gusto las espaldas desnudas de la hija del amo, como iguales al fin del amo desamparado, todo en medio de la ebriedad, intelectual también, de las piruetas de los hermanos Marx. Y el triunfo es aquí la especie de exaltación a la vez visual y sonora que todos esos acontecimientos alcanzan en las tinieblas, en la intensidad de su vibración, y en la inquietud poderosa que el efecto total proyecta al fin en el espíritu.

II. EN TORNO A UNA MADRE
*Acción dramática de Jean-Louis Barrault**

Hay en el espectáculo de Jean-Louis Barrault una especie de maravilloso *caballo-centauro*, y nuestra emoción ante él ha sido grande, como si con su entrada de *caballo-centauro* Jean-Louis Barrault nos hubiera devuelto la magia.

Este espectáculo es mágico, como esos encantamientos de los hechiceros negros, que chasqueando la lengua traen la lluvia al campo, o cuando ante el enfermo agotado dan a su aliento la forma de una rara enfermedad y alejan el mal con el aliento. Del mismo modo, en el espectáculo de Jean-Louis Barrault, en el momento de la muerte de la madre, cobra vida un concierto de gritos.

No sé si este logrado espectáculo es una obra de arte; en todo caso es un acontecimiento. Cuando una atmósfera es transformada de tal modo que un público hostil se encuentra de pronto hundido en las tinieblas e invenciblemente desarmado, hay que saludar aquí un acontecimiento.

Hay en este espectáculo una fuerza secreta que gana al público, como un gran amor gana a un alma madura para la rebelión.

Un joven y grande amor, un vigor joven, una efervescencia espontánea y viva, fluyen a través de estos movimientos disciplinados, de estos ademanes estilizados y matemáticos como un gorjeo de pájaros a través de columnatas de árboles, en un bosque ordenado mágicamente.

* Mímica de Jean-Louis Barrault estrenada en 1934 y basada en la novela de William Faulkner, *Mientras yo agonizo*. *(N. del T.)*

Aquí, en esta atmósfera sagrada, improvisa Jean-Louis Barrault los movimientos de un caballo salvaje, y el espectador se asombra de pronto al verlo transformado en caballo.

Su espectáculo prueba la expresión irresistible del gesto; muestra victoriosamente la importancia del gesto y del movimiento en el espacio. Devuelve a la perspectiva teatral la importancia que no hubiera debido perder. Hace en fin de la escena un lugar patético y viviente.

Este espectáculo se ha organizado en relación a la escena y *sobre* la escena: sólo puede vivir en escena. Y no hay un punto de la perspectiva escénica que no adquiera un sentido conmovedor.

Hay en esta gesticulación animada, en este desdoblamiento discontinuo de figuras, una especie de llamado directo y físico; algo convincente como un bálsamo, y que la memoria nunca olvidará.

No se olvidará la muerte de la madre, ni esos gritos que resuenan a la vez en el espacio y en el tiempo, la épica travesía del río, el ascenso del fuego en las gargantas de los hombres, que corresponde, en el plano del gesto, al ascenso del otro fuego, y, sobre todo, esa especie de hombre-caballo que corre por la obra, como si el espíritu mismo de la fábula viviera de nuevo entre nosotros.

Hasta ahora sólo el teatro balinés parecía haber conservado una huella de ese espíritu perdido.

Qué importa que Jean-Louis Barrault haya resucitado el espíritu religioso con medios descriptivos y profanos, si todo lo auténtico es sagrado; si esos ademanes son tan hermosos que adquieren un significado simbólico.

Por cierto que hay símbolos en el espectáculo de Jean-Louis Barrault. Y si cabe hacer un reproche a sus gestos es que nos dan la ilusión del símbolo, mientras que en verdad definen la realidad;

y así su acción, por violenta y activa que sea, no se prolonga más allá de sí misma...

No se prolonga más allá de sí misma porque es sólo descriptiva, porque relata hechos exteriores donde no intervienen las almas; porque no toca en lo vivo los pensamientos ni las almas, y esto, y no el problema de saber si es o no teatral, es lo que importa en cualquier crítica que se le haga.

Utiliza los medios del teatro –pues el teatro, que abre un campo físico, reclama que este campo sea ocupado, que el espacio se amueble con gestos, que viva mágicamente en sí mismo, que se desprenda de él una bandada de sonidos, y se descubran en él nuevas relaciones entre el sonido, el gesto y la voz–, y puede decirse así que esto que Jean-Louis Barrault ha hecho es teatro.

Pero, por otra parte, este espectáculo es la cuna del teatro, quiero decir, el drama profundo, el misterio más profundo que las almas, el conflicto que desgarra almas, y donde el gesto no es más que un sendero. Allí donde el hombre es sólo un punto y donde las vidas beben en su fuente. Pero, ¿quién ha bebido en la fuente de la vida?